Renato De Fusco

HISTORIA DE LA ARQUITECTURA CONTEMPORANEA





Biblioteca Básica de

ARQUITECTURA

HISTORIA
DE LA ARQUITECTURA
CONTEMPORANEA

HISTORIA
DE LA ARQUITECTURA
CONTEMPORANEA

RENATO DE FUSCO

H. BLUME EDICIONES
Rosario, 17 Madrid-5

Traducción
FERNANDO GLEZ. FDEZ. DE VALDERRAMA
JORGE SAINZ AVIA
Arquitectos

Portada
ROBERTO TUREGANO

Serie
BIBLIOTECA BASICA DE ARQUITECTURA

Dirigida por
LUIS FERNANDEZ-GALIANO
Arquitecto

Título original: STORIA DELL'ARCHITETTURA CONTEMPORANEA

Rosario, 17 Madrid-5-Tel.: 265 92 00
Primera edición española 1981

Impreso en España-Printed in Spain
Compuesto por Fernández Ciudad, S. L.
I.S.B.N.: 84-7214-232-9
Depósito legal: M. 34372 -1981
Impreso por UNIGRAF, S. A. Fuenlabrada (Madrid)

INDICE

PROLOGO A LA EDICION ESPAÑOLA

Casi diez años después de su primera edición (1974), un libro como éste, que se ocupa de una actividad histórica en evolución, exigiría una puesta al día. Sin embargo, los últimos edificios construidos y la literatura crítica sobre la arquitectura publicada más recientemente no me parece que obliguen a modificar las consideraciones establecidas en las conclusiones del ensayo. Por otra parte, ni la construcción del centro Pompidou, que puede considerarse como el edificio más emblemático de nuestros días, ni la polémica sobre la nueva vanguardia —y, en particular, sobre el Postmodernismo—, por citar dos ejemplos no comprendidos en mi estudio, resultan extraños a mi discurso, que anticipa el concepto de arquitectura como *mass-medium* (como es el caso del edificio parisino) y el concepto de un «manierismo» moderno (como aparece con la nueva vanguardia). De una forma más general, creo que la realidad de los hechos ha confirmado a posteriori la hipótesis, contenida en el último capítulo, de un código-estilo virtual, basado en el binomio historia-utopía, y válido para interpretar las últimas tendencias de la arquitectura europea.

Pero no es su carácter de «previsión» lo que más me importa del libro, sino su estructura y la metodología

que le inspira, gracias a las cuales se ha revelado como un instrumento de información histórica claro, sintético y accesible a todos. Por tanto, el reconocimiento que más desearía es el de haber escrito la historia más «fácil» de la arquitectura contemporánea. Espero que los lectores españoles confirmen esta opinión.

RENATO DE FUSCO
Agosto 1981

INTRODUCCION

Resumir en forma sencilla algo que es complejo e identificar principios comunes a obras, tendencias y experiencias diversas son los objetivos fundamentales de este libro, que refleja casi al pie de la letra el curso de historia de la arquitectura moderna que he estado dictando en la facultad de arquitectura de la universidad de Nápoles desde hace más de diez años.

El presente volumen constituye, por tanto, el testimonio de una actividad didáctica desarrollada en la realidad y, aunque refleja una teoría de la arquitectura y una metodología historiográfica analizadas y descritas ya en otros de mis ensayos, pretende dirigirse a los estudiantes y a todos aquellos que se acercan por vez primera a la historia de la arquitectura de nuestro tiempo, es decir, desde la segunda mitad del siglo XIX hasta hoy; así pues, su objetivo es casi exclusivamente didáctico.

Pero, ¿cómo realizar esta «reducción», indispensable para una universidad de masas, y, más en general, proporcionar un instrumento para el conocimiento de una temática que, en sí misma, es el objeto de la actual cultura de masas? Las respuestas a estas cuestiones se encuentran en toda mi actividad de investigación y constituyen algunos de los motivos predominantes; pero aquí

se trata de indicar, ente tantas reflexiones, las que mejor respondan a una investigación en este campo, sobre todo al objetivo práctico de organizar y «simplificar» la exposición de una sucesión de hechos, vasta y compleja, como es la historia de la arquitectura moderna, sin desfigurar sus aspectos más peculiares. Trataré, por tanto, de responder a las preguntas anteriores estableciendo algunas premisas que pretenden ser también el programa del presente trabajo, es decir, las líneas directrices de la organización expositiva del razonamiento, la clave de lectura y consulta del volumen, los puntos de referencia para el discurso cuya capacidad de verificación, de encontrarse en el contexto del libro, debería garantizar el grado de su contribución científica.

La primera de estas premisas se encuentra ya en el título del libro cuando se habla de historia de la arquitectura «contemporánea» y no «moderna». Este último calificativo es rico en significados, pero connota características de la experiencia histórico-artística más reciente; de aquí la legitimidad de su uso habitual y la permanencia en el libro de expresiones como Movimiento Moderno. Sin embargo, la adopción del primer calificativo no se debe solamente al deseo de aplicar a la arquitectura la subdivisión de los demás sectores historiográficos, que hablan de edad antigua, media, moderna y contemporánea, sino también a un principio historiográfico y a una intención operativa apoyada por muchos autores al afrontar la historia de la arquitectura de los últimos cien años. El principio historiográfico no es ni más ni menos que el de la contemporaneidad de la historia, por lo que nos ocupamos de la historia desde una postura crítica actual, y porque apreciamos en ella valores e intereses que responden a las exigencias prácticas de hoy. La intención operativa está íntimamente ligada a dicho principio: estudiamos la historia de la arquitectura contemporánea (y la del pasado reciente y remoto) a través del entendimiento crítico de la situación actual, para enriquecer el conocimiento analítico de las obras que se van produciendo continuamente y para identificar un código, un lenguaje arquitectónico adaptable también a los edificios que estamos proyectando.

La segunda premisa se refiere al término «reducción» que he utilizado al exponer los objetivos fundamentales de este libro. Dicho término denota no sólo una actividad de simplificación, sino también otra que trata de captar la organización básica y sistemática de los fenómenos, su significación y su estructura. El término «estructura» nos lleva a la tercera premisa del libro y al modo en que éste ha tomado forma y se ha organizado.

Asimilada al concepto de Weber de tipo-ideal [1], la noción de estructura equivale a un modelo que, acentuando unilateralmente algunos aspectos de la experiencia histórica contemporánea —como puede ser el contexto histórico-social, las teorías crítico-estéticas, las poéticas, etcétera— nos sirve para subdividir el objeto que manejamos en varios códigos o estilos y, al mismo tiempo, comparar con ellos las obras más significativas de cada período o tendencia.

Así pues, establecida esta equivalencia entre los conceptos de estructura, modelo, tipo-ideal, estilo y código, he dividido el libro en tantos capítulos (*el eclecticismo historicista, el Art Noveau, el protorracionalismo, etc...*) como poéticas hay, «construyéndolas» exactamente como otras tantas estructuras estilísticas. Cada uno de los capítulos se compondrá de dos partes. La primera será la exposición de los hechos seleccionados para representar las mencionadas estructuras; evidentemente, no agotará la temática cultural ligada a la historia de la arquitectura contemporánea, pero servirá, bien como una «reducción» historiográfica de los acontecimientos de un período concreto, bien como una introducción y un parámetro de referencia para las obras de dicho período; de esta manera, la primera parte podrá entenderse como un código temporal. La segunda parte estará dedicada al estudio de las obras correspondientes a dicho código-estilo, que podrán entenderse como otros tantos mensajes. Tales obras

aparecerán en número bastante menor al de otros textos de historia, puesto que se han elegido entre las más paradigmáticas (obras que se apartan del código anterior proponiéndose como modelo para la producción sucesiva) y entre las más emblemáticas (obras que representan fielmente el lenguaje de su tiempo). En cuanto que tales, responderán a la exigencia reductiva general del libro, y servirán para confirmar o desmentir lo que, en la primera parte, se ha establecido como hipótesis de su código-estructura.

Además de las inevitables omisiones y de lo unilateral de la selección, en el libro se encontrarán diferencias frecuentes entre el hipotético estilo y la realidad de lo construido, entre la «construcción» teórica y la experiencia empírica, entre los códigos y los mensajes; pero, puesto que mi curso de historia de la arquitectura contemporánea se ha caracterizado por una rectificación continua y una dialéctica incesante, no encuentro motivo para no volver a proponerlas en el presente volumen que está dedicado a dicho curso.

Finalmente, doy las gracias a mi amigo y arquitecto Pasquale Belfiore por haber colaborado con inteligencia y participación activa en todas y cada una de las fases de la redacción de este libro.

R.D.F.

I

EL ECLECTICISMO HISTORICISTA

Con esta expresión se indica generalmente una fase de la historia de la arquitectura del siglo XIX en la que coexisten estilos diversos, haciendo referencia todos ellos a diferentes peíodos históricos anteriores; así, el neoclásico, el neogótico, el neorrenacimiento, el neobarroco, etcétera, constituyen otras tantas revitalizaciones (*revivals*) o retornos a la arquitectura del mundo antiguo, medieval, renacentista, etc., respectivamente, sin nombrar las tendencias que recuperan los gustos exóticos. No es nuestra intención rebatir tales nomenclaturas, que responden, por otra parte, a la intención precisa de los arquitectos que pertenecían a dichas tendencias. Ante la exigencia de elaborar un código-estilo más amplio en relación con la producción decimonónica, queremos ante todo liberar a la expresión «eclecticismo historicista» de sus connotaciones negtivas, considerándola indicativa de un estilo unitario en su conjunto y, en segundo lugar, incluir en ella otros fenómenos como el del nacimiento de la urbanística moderna y otros acontecimientos que la historiografía trata por lo general en capítulos aparte, como la obra de los ingenieros o la escuela de Chicago. Y todo esto, no tanto por condensar un material histórico otras veces fraccionado, sino más bien porque pensamos que

toda la producción del período mencionado refleja causas y exigencias comunes a todo el mundo occidental industrializado; que, a pesar de las poéticas diversas, los hechos y personajes diferentes y la disparidad de las obras, el significado de fondo de todos estos sucesos es sustancialmente histórico-ecléctico, en la acepción fenomenológica y temporal de la expresión y no en la puramente formal y «estilística».

Los temas mencionados constituyen ya una especie de tipo-ideal, un cuadro conceptual, es decir, unitario, obtenido mediante la acentuación de un punto de vista y la conexión de una suma de fenómenos particulares. Probemos entonces a construir esta estructura-modelo que llamamos «eclecticismo historicista» con la que estudiaremos algunas de las obras principales de dicho período. En la práctica, tal construcción equivale a una narración «intencionada» de los hechos fundamentales —las condiciones histórico-sociales, las tecnológicas, las teorías crítico-estéticas, las poéticas, los protagonistas (temas que aparecerán de nuevo, como invariantes, en todos los demás capítulos)— advertidos, sin embargo, de la premisa de que la nuestra no será una historia que refleje simplemente la realidad de los hechos y claramente menos exhaustiva que otras, sino que tenderá principalmente a proporcionar un cuadro unitario de tales hechos a pesar de su heterogeneidad.

Las condiciones histórico-sociales

La arquitectura y la urbanística modernas nacen del encuentro de una serie de factores de entre los más típicos de la cultura decimonónica. Muchos autores, con fundados motivos, ven su inicio en el siglo precedente y



K. F. Schinkel, dibujo de edificios industriales ingleses.
La zona industrial de Birmingham.
Manifiesto del primer Día de los Trabajadores. ▶

hacen coincidir señaladamente su génesis con la llamada arquitectura del Iluminismo (Boullée y Ledoux) y con el amplio debate teórico del siglo XVIII. Por nuestra parte, aun reconociendo la gran importancia de estos fenómenos, mantenemos que los factores causantes de la coyuntura arquitectónica y urbanística moderna son el liberalismo, el positivismo, la industrialización, la revolución tecnológica, el socialismo utópico, el marxismo, etc., es decir, todos los aspectos peculiares de la cultura del siglo XIX, de los que haremos aquí una rápida síntesis.

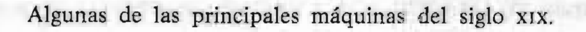
El *liberalismo,* nacido con las ideologías democráticas, igualitarias y humanitarias de la Revolución francesa, se afianzó como traducción política, social y económica del individualismo. Desde el punto de vista económico, el liberalismo, cuyo punto de apoyo era el principio de la propiedad privada, sostenía que toda actividad de intercambio debería desarrollarse sin ninguna interferencia, siguiendo las leyes del beneficio individual y del juego espontáneo de la oferta y la demanda; además, afirmaba que el interés privado, estimulando el ritmo de trabajo y la competencia, acabaría representando una mejora colectiva y que, siempre gracias a la libre relación de la oferta y la demanda, todas las situaciones de cambio y de crisis económica se equilibrarían automáticamente. Por su parte, gracias al *positivismo,* para el que sólo el conocimiento experimental de los hechos es fructífero, y al creciente progreso de las ciencias naturales, se produjo un notable desarrollo tecnológico con la invención de nuevas máquinas, capaces de sustituir el trabajo artesanal y revolucionar radicalmente los tradicionales procesos de producción. Al liberalismo se asocia, así pues, el *industrialismo.* Además, ya que el costo de las nuevas maquinarias e instalaciones, inaccesible a los artesanos, exigía el adelanto de un enorme capital inicial, todo esto, unido a la nueva organización productiva y al comercio rápido y cuantitativamente importante de los productos manufacturados, es decir, la utilización al máximo de las máquinas y la recuperación más rápida posible del capital

invertido en los gastos de implantación, llevó al *capitalismo.* Del conjunto de estos fenómenos nacen la producción en masa, la economía del consumo y el beneficio, el régimen de competencia, apoyado en la ética y en el postulado económico por el cual todo es lícito, útil y bueno con tal de que se venda. Cuando se pasa de la competencia a nivel nacional a la conquista de los mercados exteriores, el régimen capitalista obliga al estado a entrar en conflicto con otros países productores y a una política colonial, dando lugar a una nueva versión del viejo imperialismo.

La clase que hizo suya la ideología del capitalismo industrial fue la burguesía; a diferencia de la nobleza que, en su tiempo, estaba interesada en la gestión de la actividad agrícola —si no en la pura renta—, la burguesía se compometió totalmente en la industria y en el comercio y, una vez adquiridos los instrumentos modernos de producción, se convierte en la clase dominante de la sociedad decimonónica. Además del indiscutible papel histórico, desarrollado entre grandes hechos y profundas contradicciones, esta clase tenía la particularidad de ser abierta: a ella podía acceder todo el que, independientemente de su nacimiento y de sus condiciones de partida, fuera capaz de adquirir eficacia, riqueza y poder.

La otra protagonista de la revolución industrial es la clase proletaria. Anteriormente, los trabajadores estaban organizados en corporaciones, es decir, en sociedades de practicantes del mismo oficio, que si por un lado protegían a sus miembros contra las clases dominantes de la época, por el otro presentaban los defectos propios de una oligarquía dirigida por los llamados maestros del oficio, que transmitían esta carga de padres a hijos, y de una organización que impedía desarrollar cualquier tipo de trabajo a los no afiliados. Sin embargo, abolida esta estructura anacrónica con la Revolución francesa, la clase obrera ha de esperar a finales del siglo XX para conseguir el reconocimiento de los sindicatos; de forma que durante más de un siglo, sin tener en cuenta las iniciativas

espontáneas y aisladas, los trabajadores carecieron de un organismo que tutelase sus derechos y les reconociera poder contractual. El liberalismo dio en representar sólo ventajas para la clase patronal, en cuanto que, manteniendo entre otros el principio de la libre contratación, sostenía que mientras que la propiedad de los instrumentos productivos, como todos los demás tipos de propiedad privada, constituía un derecho, el trabajo era solamente un deber, rechazando el capitalismo el derecho al trabajo, las asociaciones de clase, los sindicatos obreros, etc., es decir, todo cuanto pudiera impedir el ejercicio absoluto de su poder económico. De estas condiciones, y gracias al hecho de que las concentraciones productivas y la experiencia de la vida en las fábricas dan a los obreros una mayor conciencia de clase [1], nace el socialismo científico, tras una serie de formulaciones, propuestas y reformas debidas al llamado socialismo utópico. A la libertad del capitalismo se oponen las reivindicaciones obreras; a la organización patronal, la de los trabajadores. El movimiento obrero se organiza siguiendo los principios del *marxismo.* Según éste, el obrero produce un valor en exceso respecto a su remuneración, plusvalía que es absorbida por el capitalista en su propio y exclusivo beneficio. De este inevitable enfrentamiento deriva la lucha de clases. Dicho conflicto, presente en todos los momentos de la historia, sean cuales sean los nombres de las clases antagonistas, y que explica, según los marxistas, la propia evolución histórica, asume con la revolución industrial su relación dialéctica más clara y explícita. Y puesto que la democracia parlamentaria es fácilmente manipulada por el sistema capitalista, sólo con la revolución política y con el triunfo del proletariado se conseguirá el fin de esta discordia y una sociedad sin clases. *Entretanto* —término que caracteriza tanto la estrategia a medio plazo del movimiento obrero como



Algunas de las principales máquinas del siglo XIX. ▶

la política de los reformistas—, paralela a la organización revolucionaria del proletariado, y para aliviar las condiciones de extrema miseria, surge una serie de acciones reformadoras propugnadas por técnicos democráticos, organismos religiosos y asociaciones filantrópicas.

Pasando de estas notas generales e informativas al examen más directo de las condiciones que presidieron el nacimiento de la arquitectura y de la urbanística modernas, es necesario hacer alusión a la situación de Inglaterra, es decir, de la nación que primero vivió la experiencia de la civilización industrial. La primera manifestación de este cambio cultural y antropológico se verifica paralelamente a la acción conjunta y relacionada de la revolución demográfica y de la revolución industrial. Desde la segunda mitad del siglo XVIII hasta 1830, período que se considera que corresponde precisamente a la revolución industrial, debido a las innovaciones tecnológicas y al nuevo orden económico, se calcula que la población inglesa pasó de seis millones y medio a catorce millones de habitantes. Las causas de este incremento fueron de orden alimenticio, higiénico y edificatorio; están ligadas a los progresos de la medicina y de la asistencia sanitaria, a las instalaciones para el tratamiento y saneamiento de las aguas, a los aspectos positivos (entre los muchos negativos) del proceso de industrialización. Al incremento demográfico se asocia una distribución diferente de los habitantes sobre el territorio, vinculada a la utilización en el campo productivo de algunas innovaciones tecnológicas. La más importante de ellas fue la máquina de vapor de James Watt, patentada en 1769, que incidió inmediatamente en tres de los sectores productivos más típicos y activos de Inglaterra, el minero, el siderúrgico y el textil, íntimamente ligados entre sí. El sector siderúrgico había sufrido ya innovaciones con el descubrimiento de Abraham Dar-

Transformaciones del paisaje inglés e interior de una hilatura. ▶



by, comenzado en 1735 y perfeccionado por su hijo, que consistía en un procedimiento para fundir el hierro del mineral sustituyendo por cok de carbón mineral el carbón obtenido por combustión de la madera, material de difícil aprovisionamiento y, por tanto, utilizable ahora para otros fines. La máquina de Watt permitió ante todo un notable aumento en la extracción de cabón mineral y por ello la inmediata utilización de la minería para la producción siderúrgica. Este hecho, como ya se ha mencionado, tuvo una gran repercusión sobre la transformación de los asentamientos territoriales. En efecto, las instalaciones de extracción de carbón, que nacieron primero en las zonas boscosas, es decir, lejos de los centros urbanos, fueron instalándose sucesivamente en las regiones mineras, que por su vecindad a los centros urbanos o sobre todo por su organización más compleja reclamaban un número ingente de empleados, determinando así nuevos núcleos habitados en las zonas de trabajo. En el sector textil, la máquina de vapor de Watt proporcionó la energía mecánica necesaria para el telar inventado por Edmund Cartwright, que sucedió a la hiladora de Richard Arkwright, movida por energía hidráulica e ideada en 1768, que a su vez había sustituido a los telares manuales *jenny* de 1764 y al *fly shuttle* de 1733. En ese momento, mientras que los telares manuales permitían el trabajo en el hogar, fuera independiente o por encargo, realizado normalmente en las zonas agrícolas por algunos miembos de las familias campesinas, las máquinas textiles se concentraron en las cercanías de las fuentes de energía hidráulica o minera, en talleres e hilaturas que exigían un número creciente de trabajadores del campo. Así pues, también la industria textil, al igual que la minera y siderúrgica, produjo una concentración de instalaciones en algunas zonas que, por su relación con las de los otros sectores, contribuyeron a determinar un proceso de producción de ciclo completo.

El coste de tales instalaciones, como se ha dicho, y su organización centralizada, son el origen de la formación

de la nueva clase empresarial. La demanda del mercado aumentaba por el mayor nivel de vida de los habitantes y por el perfeccionamiento de muchos productos debido a las nuevas máquinas, que permitía, sobre todo, introducir en el mercado gran cantidad de bienes a un precio tan bajo que era accesible a la mayoría de los compradores. Se establece así la lógica del trabajo industrial: aumentar la producción, reducir los precios para producir más en un tiempo cada vez menor. Mientas tanto, el nuevo y acelerado ritmo productivo y la necesidad de incrementar el intercambio y los transportes exigieron la renovación de la totalidad de la red de comunicaciones del país. Se abrieron nuevas carreteras, se habilitaron canales navegables y se aceleró el proceso del transporte sobre ruedas, primero en madera, después en hierro, hasta que con la locomotora de George Stephenson de 1829 tuvo lugar el nacimiento del ferrocarril.

La ciudad se convierte en el punto más favorecido, en el que concurren las actividades productivas, las de intercambio, las económicas y las de decisión. De acuerdo con los datos de Lavedan, de 1750 a 1850 Manchester pasa de 12.000 a 400.000 habitantes; Glasgow de 30.000 a 300.000; Leeds de 17.000 a 170.000 [2]; Londres es la primera ciudad europea que a fines del siglo XVIII alcanza el millón de habitantes. Los motivos que atrajeron a la ciudad a la gente del campo son de orden económico: la posibilidad de un salario más elevado y regular; técnico: unas condiciones de vida más higiénicas y el disfrute de una mayor asistencia, y recreativo: la ciudad ofrece más ocasiones de encuentro y diversión que el campo. Estas ventajas van acompañadas de una importante contrapartida. La ciudad no resiste el empuje de los cambios y de la ingente inmigración; es el lugar donde se verifica con más fuerza el choque de clases; ella misma se convierte en objeto como mercancía capitalista, con sus solares para construir y sus edificios. Siguiendo las teorías económicas liberales (ya en 1766, como recuerda Benevolo, Adam Smith aconsejaba a los gobiernos ceder los

terrenos de patrimonio nacional para sanear sus presupuestos), los entes públicos ceden a los privados la propiedad de las áreas edificables, perdiendo así toda posibilidad de control urbanístico. En el período más típico de la revolución industrial, los años que van de 1760 a 1830, se ponen de manifiesto las mayores penurias: las construcciones antiguas del centro, las más deprimidas y malsanas, son ocupadas por los inmigrantes del campo, y las encuestas llevadas a cabo algunos años más tarde describen condiciones inhumanas de habitabilidad en Londres, Manchester, Liverpool y Leeds; no era muy diferente la situación de los nuevos alojamientos construidos en la periferia precisamente para albergar a la nueva masa de trabajadores; para obtener partido de estas condiciones precarias surge una categoría ex profeso de empresarios constructores, los *jerry builders,* a quienes se debe la formación de los *slums* y de los actuales suburbios proletarios.

El problema de los alojamientos populares se convierte en el punto central de la ciudad del siglo XIX. F. Engels, con su libro *The Condition of the Working Class in England* («Las Condiciones de Vida de la Clase Trabajadora en Inglaterra»), de 1845, proporcionó la contribución más fidedigna, aunque enfocada desde su punto de vista revolucionario, para todos aquellos sociólogos, técnicos y urbanistas que sucesivamente se han ocupado de ese problema. De acuerdo con una investigación de la época, en Bristol, de 2.800 familias el 46 por 100 disponía de una sola habitación; en una zona de Londres, el East End, se señalaban 1.400 casas habitadas por 12.000 personas; en la parroquia de Saint-George, en Hannover Square, de 1.465 familias 929 tenían una habitación única, 408 vivían en dos, mientras que 623 no tenían nada más que una cama [3]. Los alojamientos subterráneos eran muy numerosos en Londres, Manchester, Liverpool y Leeds. Las carencias urbanísticas de la ciudad paleoindustrial fueron generales; las penurias de cada sector repercutían en todos los demás. Los elevados

índices de hacinamiento, la falta de servicios higiénicos, las dificultades de aprovisionamiento de agua y sobre todo las relativas al saneamiento de las aguas negras fueron todas ellas causas concomitantes de las repetidas epidmias de peste. Estos se consideran, por otra parte, como los únicos factores capaces de movilizar al Estado y a los entes públicos, y también como las principales causas de las intervenciones de saneamiento que indican la incapacidad y los límites del régimen liberal, de la ideología del *laissez faire,* para resolver los problemas sin la intervención pública. Es más, entre los fenómenos típicos de la primera ciudad industrial hay que recordar la inexistente distinción entre las distintas zonas de la ciudad: en ausencia de ordenanzas al efecto, los talleres e hilaturas se instalan por doquier creando consecuencias nocivas para las zonas habitadas adyacentes, para el tráfico y para la contaminación del agua y del aire, pero quizá sobre todo porque su presencia representaba un compromiso para el sucesivo desarrollo de la ciudad.

El cuadro que hemos descrito encuentra una interpretación bastante fiel en la ciudad que Dickens llama Coketown en su libro *Tiempos difíciles,* pero la ciudad del carbón, del humo y de la máquina marca también un punto de referencia, constituye el símbolo de un proceso irreversible, rico en contradicciones pero también una etapa de un extraordinario desarrollo social y humano. Por otra parte, del diagnóstico y de la terapia de esta ciudad malsana nace, por obra de técnicos, legisladores, administradores, reformadores y utopistas, la urbanística moderna.

Esta puede considerarse como generada, desde el punto de vista sociopolítico al que hemos dedicado este párrafo, por tres aspectos diversos: uno legislativo-reformista, otro específico de los utopistas decimonónicos y un tercero que refleja la actitud de los primeros marxistas sobre el tema. En cuanto a los esfuerzos para compensar en el campo edificatorio y urbanístico los desequilibrios producidos por la revolución industrial, si-

guiendo la vía de las reformas legislativas, se presentan siempre las siguientes fases: en primer lugar, se efectúan encuestas precisas sobre las condiciones higiénico-sanitarias y residenciales del patrimonio edificatorio existente, especialmente en lo que atañe a los alojamientos populares (en Inglaterra, por ejemplo, se dispone de la encuesta dirigida oficialmente por Edwin Chadwick y de la «privada» de Engels, junto con una serie de investigaciones menores promovidas por organismos religiosos y filantrópicos); en un segundo momento, entre profundos problemas políticos, ya que entran en conflicto los intereses públicos y los privados, se dictan algunas leyes sobre la salud pública (tales como el *Public Health Act* de 1848, el *Artisan's and Labourer's Dwelling Act* de 1866, el *Housing of Worker Class Act* de 1890, etc.); la tercera fase se refiere a las leyes relativas a la expropiación de bienes privados declarados de utilidad pública; es ésta la institución que pone en crisis la ideología liberal, la que constituye en cierto modo una inversión de la tendencia respecto a la política aconsejada por Adam Smith y, en definitiva, el instrumento considerado como básico para todas las sucesivas reformas urbanísticas. Va a ser Francia la que desarrolle una acción más decidida en este campo. La primera ley sobre la *expropriation pour cause d'utilité publique* es de 1810, pero considera casos excepcionales; la ley de 1841 extiende la expropiación a los casos de *grands travaux publics;* la de 1850 prevé la aplicación a todos los tipos de trabajos a efectuar, comprendidos los barrios residenciales [4].

El segundo enfoque sociológico relacionado con el nacimiento de la urbanística moderna es el de los utopistas. Puesto que el punto crucial para garantizar a todo el mundo unas condiciones de vida mejores era la superación del conflicto entre el derecho privado y el público, y dado que la propiedad privada era la pieza clave del sistema capitalista, los primeros reformadores radicales lanzaron propuestas sólo viables en una organización económico-social diferente de la de su tiempo

y, por tanto, fueron denominados utopistas. Sin embargo, si bien es cierto que sus planes carecían a veces de concreción y eran contrarios al sentido común, tuvieron el gran mérito de anticipar varias reformas y de indicar que los desastres urbanísticos serían irresolubles sin las transformaciones económicas adecuadas; además, sobre el terreno práctico, supieron captar frecuentemente el tipo y la escala de las intervenciones de necesidad más imperiosa. Efectivamente, si consideramos el ejemplo de Robert Owen, ex obrero convertido en el mayor accionista de las hilaturas de New Lanark, en Escocia, encontramos en su administración, hacia 1816, la mejora de los salarios, la reducción de la jornada laboral a diez horas, la distribución de los obreros en alojamientos decorosos y una serie de iniciativas tendentes a elevar la formación profesional y civil de los empleados. Todo esto producía un ambiente (y un «rendimiento») diametralmente opuesto al de los barrios degradados de Londres, Manchester, Liverpool y todo el resto de las ciudades afectadas por la revolución industrial. Pero la obra de Owen va más allá de estas iniciativas filantrópicas y de buena dirección administrativa. El fue, de hecho, uno de los primeros en ocuparse del equilibrio entre la cantidad de producción, su venta y el modo más racional de utilizar las fuerzas de trabajo disponibles. Además entiende la necesidad de no abandonar, en beneficio de la industria, el trabajo del campo, de organizarse en cooperativas y de aprovechar en la agricultura las nuevas posibilidades tecnológicas. En un documento de 1817 plantea un auténtico plano urbanístico relativo a una serie de comunidades semirrurales, confederadas entre sí y destinadas a acoger cada una de 500 a 1.500 personas, ocupadas en la elaboración industrial de los productos de la tierra. El asentamiento urbanístico de estos centros, denominados *paralelogramos* por la disposición en forma de rectángulo de los edificios, que contienen casas, talleres y servicios comunes, preveía la construcción de escuelas, capillas, salas

para reuniones, bibliotecas, centrales térmicas, etc. Pero la lógica del sistema liberal era inatacable: las comunidades de Owen, intentadas primero en Inglaterra y posteriormente en los Estados Unidos, tuvieron breve vida y llevaron a la ruina económica a su fundador. Estimularon, sin embargo, una serie de reformas. Los ejemplos de New Lanark y la teoría de los paralelogramos constituyeron los modelos de las futuras *company towns*, de las que hablaremos más adelante; fueron las primeras actuaciones del movimiento cooperativista, contribuyeron a dar origen a las *Trade Unions* y, entre otras cosas, institucionalizaron las primeras escuelas obligatorias y, sobre todo, las escuelas maternales, que son la base de la organización familiar del proletariado industrial.

Contemporánea a las reformas propuestas por Owen es la teoría económico-urbanística de Charles Fourier, que hace hincapié en una comunidad obrera más cerrada, gobernada por rígidas normas de vida, cuyos dividendos se habrían repartido proporcionalmente a la capacidad de trabajo de cada uno de los miembros. La actuación urbanística del complejo esquema teórico de Fourier se confiaba a la construcción de un gran edificio para 1.620 habitantes, el *falansterio*, una especie de residencia moderna provista de locales y servicios comunes, como cocinas, lavanderías, instalaciones centralizadas, etc. El utópico edificio de Fourier se realizó, con las oportunas modificaciones, en la segunda mitad del siglo, por un industrial progresista, Jean-Baptiste Godin, en los alrededores de su fábrica de Guisa. Mientras que en el falansterio los habitantes estaban divididos por edades, en el edificio más modesto de Godin tienen los alojamientos familiares tradicionales, de aquí el nombre de *familisterio* que se le ha dado al conjunto, que conserva, sin embargo, la centralización del modelo originario. Entre los motivos del éxito de este experimento, basado económicamente también sobre el sistema cooperativista, está la dependencia directa del núcleo resi-

dencial respecto de la fábrica y, por tanto, la actividad industrial específica de todos los habitantes. Siguiendo el esquema de Godin, el beneficio de esta organización comunitaria se dividía en cuatro partes: retribución de los trabajadores, intereses del capital, derechos de los inventores y fondo de seguridad social. Pero, aparte de estas innovaciones de carácter económico, con el familisterio de Guisa estamos ya en presencia del fenómeno de las *company towns*, es decir, de los núcleos de casas obreras realizadas en los alrededores de algunos asentamientos industriales importantes. Bien por motivos filantrópicos, bien, como ya se ha observado, para mejorar el rendimiento de los trabajadores, se fundó en 1853 el núcleo de Saltaire para una industria lanera, en 1859 el ya citado de Godin, en 1863 el de Krupp en Essen, en 1887 el barrio de Port Sunligth para la industria de jabones Lever, en 1895 el centro residencial Bournville del fabricante de chocolate G. Cadbury, etc. Algunas de estas últimas iniciativas se asocian o se insertan directamente en el movimiento de la ciudad-jardín promovido por Ebenezer Howard, sobre el que volveremos en otro párrafo del presente capítulo.

El tercer enfoque político, económico y social de los problemas de la ciudad industrial es el de los primeros marxistas. Engels, depués de su encuesta juvenil sobre las condiciones de la clase obrera en Inglaterra, volvió a ocuparse de las casas de los trabajadores, es decir, del punto central de la urbanística del XIX, en tres artículos aparecidos en 1872 en *Volksstaat*[5]. En ellos, el autor, en polémica con los socialistas reformistas, critica negativamente todas las tentativas llevadas a cabo hasta aquel momento para resolver el problema de los alojamientos obreros, desde las *company towns* a las *cités ouvrieres* napoleónicas y a las *building societies*, considerándolas como expresiones del paternalismo, la mixtificación y, sobre todo, causa posterior de la explotación de los trabajadores por los patronos; más razonadas son las reservas que expresa sobre la obra de los primeros

socialistas utópicos. En resumen, Engels considera el alojamiento como una de tantas contradicciones del sistema capitalista, irresoluble de manera satisfactoria mientras exista tal régimen, y como una tarea a realizar por la gestión del estado socialista, considerando, por otra parte, la inminencia de una revolución que habría acabado con aquel sistema. Refiriéndose a estos escritos, observa Benevolo: «Engels prefiere (...) considerar el futuro orden urbano como una simple consecuencia de la revolución económica a que debe tender el movimiento obrero, y englobar la cuestión del alojamiento por completo en la cuestión social. Así la crítica marxista, mientras enuncia algunos principios fundamentales para la interpretación de las experiencias en curso, deja al descubierto su aplicación en el campo específico de la programación edificatoria y se separa durante mucho tiempo del acontecer urbanístico»[6]. Esto es cierto, puesto que casi todo cuanto se ha realizado en el campo arquitectónico-urbanístico en el período a examen no es fruto de una revolución, que no ha cumplido los plazos previstos, sino de un espíritu reformista. Las elaboraciones «particulares» que Engels refuta desde su punto de vista constituyen el mismo esfuerzo que, desde los utopistas a Morris, desde los técnicos más avanzados a las administraciones democráticas, ha traducido en acciones concretas y positivas las aún imperfectas condiciones socioeconómicas. Pero si los primeros marxistas no alentaron estos intereses y consideraron ineficaces tales clases de intervención, no es cierto que quedaran apartados de los acontecimientos urbanísticos. Mientras tanto, como hemos observado en otra ocasión[7], no se encuentra en los escritos de Engels el rechazo de la obra de los socialistas utópicos, sino su dimensionamiento histórico; así, reconoce, por algunos aspectos que no pueden pasarse por alto, la certeza de algunos de sus análisis y previsiones. «Ya los primeros socialistas utópicos modernos —escribe—, Owen y Fourier, habían acertado a ver el problema: en sus esquemas de la

sociedad modelo la antítesis entre campo y ciudad ya no existía (...) sólo una distribución lo más uniforme posible de la población sobre todo el territorio, sólo una coordinación íntima de la producción industrial y de la agrícola, acompañados de la aplicación de la red de comunicaciones que se hace necesaria, presuponiendo efectuada la abolición del modo de producir capitalista, son capaces de sacar a la población agrícola de su aislamiento (...) la utopía surge cuando se propone 'en base a las condiciones actualmente existentes' prescribir la *forma* en que ha de resolverse esta o aquella contradicción de la sociedad actual»[8]. Como se ve, además de repetir el rechazo a considerar la reforma urbanística viable mientras que persistan los límites del sistema capitalista (y de esto da testimonio la experiencia histórica posterior) se reconoce a la cultura precedente la enumeración de algunos principios, la relación campo-ciudad, la coordinación de las respectivas actividades, la distribución equilibrada de los habitantes sobre el territorio, etc., que, aunque se han convertido en patrimonio ideológico de todo el mundo, han tenido en los marxistas sus principales defensores. Pero, aparte de esto, cualquiera que haya sido su intervención «técnica» en el acontecer urbanístico, el marxismo, en sus diversas facetas, como concepto antagonista del capitalismo y por ser la fuerza representativa de gran parte del movimiento obrero, se ha tomado siempre como potencia impulsora, como parámetro de referencia, como factor dialéctico, en una palabra, como protagonista (aunque a veces indirecto) de toda la cultura urbanística moderna, así como del resto de la historia contemporánea.

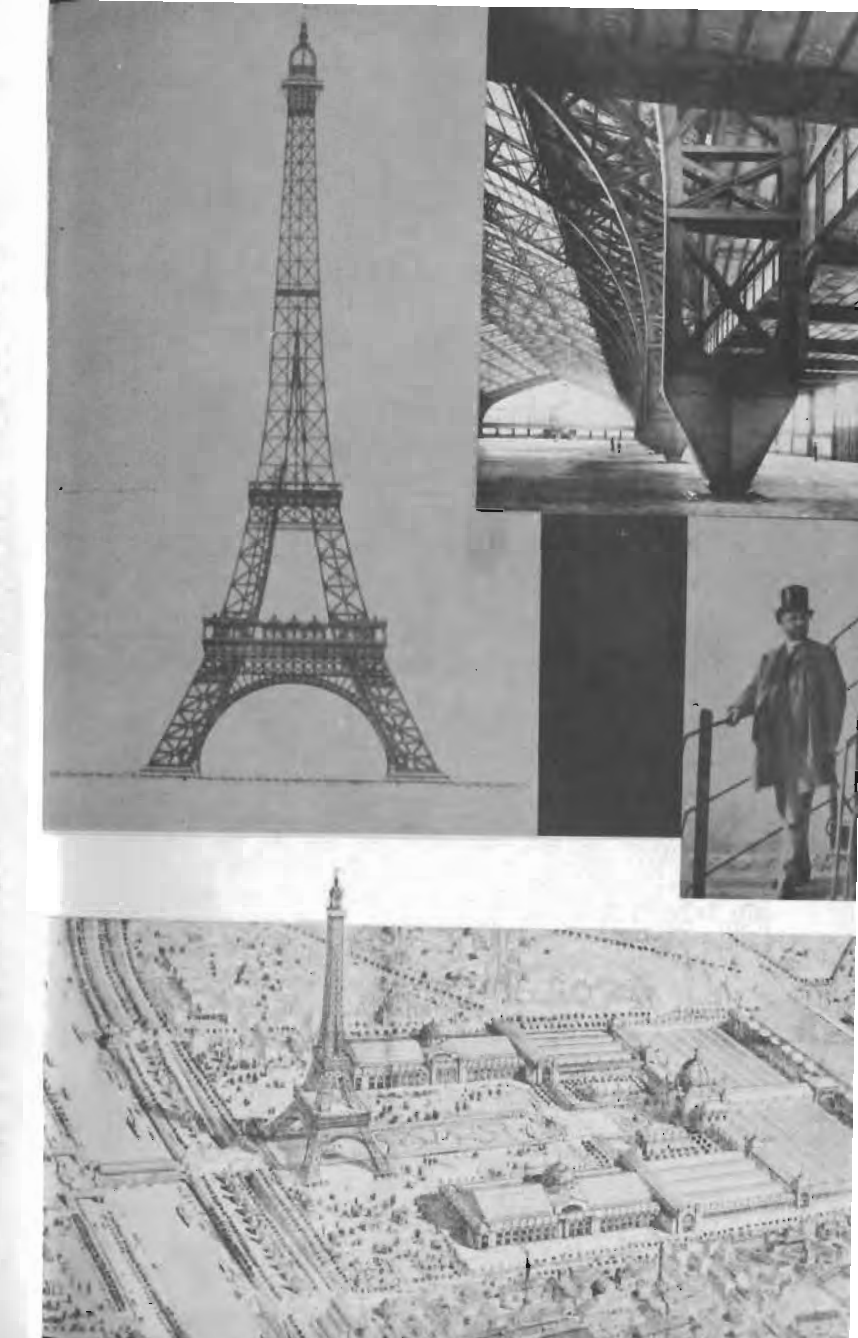
Allí donde falta esta fuerza, que ha actuado a veces como freno, así como esa serie de iniciativas reformistas que han constituido una rémora al desarrollo indudable del sistema liberal, este hecho se ha puesto de manifiesto de la manera más explícita: pensemos en el caso emblemático de toda la realidad paleocapitalista americana, la

escuela de Chicago, que estudiaremos entre otras obras del eclecticismo historicista.

La arquitectura de la ingeniería

La revolución industrial, el progreso tecnológico, la producción y el comercio acrecentado y acelerado de los bienes de consumo no podían dejar de incidir directamente en el campo de la construcción. También aquí, como en todos los demás sectores, existían dos grandes categorías de productos: los tradicionales, realizados con las nuevas técnicas, y los completamente nuevos, ya fuera porque respondían a nuevas exigencias o porque eran viables solamente gracias a la tecnología moderna. Esta coexistencia de lo viejo y lo nuevo como emblema de una técnica común, que es al tiempo causa y efecto de las transformaciones en curso, vuelve a encontrarse en todos los campos de la cultura del XIX. Así tenemos —limitándonos al sector de la construcción y dejando para otro párrafo la discusión de las manufacturas— la coexistencia de tipologías antiguas y modernas, de tendencias orientadas a la recuperación del pasado y de otras puramente futuristas, de la *Ecole polytechnique* (1794), llamada inicialmente *Ecole des travaux publics,* y de la *Ecole des Beaux-Arts* (1806), de ingenieros y de arquitectos.

Por estas dicotomías, y por otras razones que ya veremos, somos propensos a considerar la totalidad de la realidad tecnológica de la arquitectura desde finales del XVIII y todo el siglo XIX como un fenómeno que se enmarca en el cuadro del eclecticismo historicista. Ciertamente, la arquitectura de la ingeniería es la más dis-



La torre Eiffel (dibujo).
Contamin y Dutert, la Galerie des Machines (detalle).
Alexandre Gustave Eiffel.
Vista general de la Exposición Universal de París de 1889. ▶

tante de los *revivals* de su época; es la que mejor consigue sustraerse a la repetición pasiva de estilemas historicistas y de las otras aporías en las que incurre la obra de los arquitectos, gracias todo ello a su carácter científico (Louis-Marie H. Navier publica en 1826 el curso de *ciencia de las construcciones* pronunciado en la *Ecole polytechnique*) y tecnológico (la producción, tras el descubrimiento de A. Darby de la fundición, del hierro forjado, del acero y más tarde del hormigón armado) y, sin embargo, no del todo inmune a tales aporías. Veremos, efectivamente, además de las dicotomías mencionadas y de las relaciones entre la obra de los ingenieros y las corrientes neoclásica y neogótica, a las que dedicaremos un párrafo específico, la manifestación diversa y a veces contradictoria de la producción ingenieril en las diferentes tipologías edificatorias.

Pero ¿qué es realmente la arquitectura de la ingeniería? Digamos ya que es la manifestación más significativa en el campo constructivo de la cultura del siglo XIX y, puesto que no es un fenómeno meramente técnico, marca el paso más claro entre el pasado y el presente de la historia de la arquitectura, sin el cual es impensable el nacimiento del Movimiento Moderno. Como tal, reflejando del modo más explícito los significados y las funciones de la sociedad de su tiempo y proponiendo una especialidad interna, propia e inédita, la obra de los ingenieros del XIX es arquitectura a todos los efectos; y como tal arquitectura no es inmune a las características invariantes de su época, es decir, como ya se ha mencionado, al eclecticismo historicista. ¿Es suficiente entonces su clasificación en este código-estructura temporal para explicar todas las contradicciones de la obra de los ingenieros? Y, en tal caso, ¿quedan reflejados todos los problemas en las discusiones sobre la escisión entre arte y técnica, entre las metodologías propias de la arquitectura y de la ingeniería, entre las figuras sociales de estas dos categorías profesionales? Respondemos que es así cuando estas actividades alcanzan una síntesis coherente, conservando lo específico de la arquitectura, que es la conformación espacial de determinadas instancias de la sociedad. En cambio, no son problemas falsos las distinciones que tratan de captar el diverso enfoque de los ingenieros y de los arquitectos frente al cuadro político y económico más general de la sociedad.

Evidentemente, estas primeras observaciones, que anticipan una conclusión más motivada, no son aplicables a toda la producción de la que nos ocupamos, que se manifiesta con una fenomenología vasta y compleja de la que intentaremos proporcionar una síntesis y una estructuración. La arquitectura de la ingeniería tiene tres grandes campos de aplicación: el de los puentes de hierro (el primero fue construido en 1775 por Darby y Wilkinson sobre el río Severn, en Coalbrookdale); el de las grandes cubiertas de hierro y cristal, y el de los grandes edificios de pisos con esqueleto metálico. Examinando sólo estos dos últimos campos, por ser los más cercanos a la arquitectura, nos parece útil considerarlos como dos categorías distintas, de significado y valor diferentes. De hecho, mientras que el «principio» de la construcción de esqueleto es una invención eminentemente técnica que aparecerá en todos los lenguajes sucesivos y ha permanecido activa hasta hoy, el campo de las cubiertas en hierro y cristal no es un esquema definido de una vez para siempre, sino una conformación variable; por eso, pensamos que, sin perder sus valores científicos y técnicos, representa la expresión más típica de la arquitectura de la ingeniería del siglo XIX.

También las fechas parecen confirmar nuestra observación. Ya en 1780 empiezan a usarse las columnas de fundición en el interior de las hilaturas para reducir la ocupación de los muros y de las pilastras de piedra. La hilatura Philip & Lee, de Salford, Manchester, construida en 1801 por la fundición de Boulton y Watt, es el primer edificio en el cual, a excepción del muro exterior perimetral, se utiliza una estructura de esqueleto

formada por columnas de fundición y vigas de doble «T». Giedion subraya acertadamente el interés de esta fábrica diciendo: «El tipo de construcción que representa esta hilatura de siete pisos (...) se convierte en prototipo de los almacenes a lo largo de todo el siglo y fue igualmente adoptada por algunos edificios públicos de espíritu avanzado. La experiencia de Watt en Salford marca la primera fase del desarrollo de la estructura de acero, que hace su aparición finalmente en Chicago después de 1880» [9].

Ahora bien, el propio hecho de que, desde la hilatura citada hasta el primer edificio construido por William Le Baron Jenney en Chicago, muchas construcciones —el Harper and Brothers Building, de Nueva York, realizado por James Bogardus en 1854; las construcciones anónimas a lo largo del río en St. Louis; la fábrica de chocolate Menier, cerca de París, construida en 1871 por Jules Saulnier, por citar los casos más notables—, cada una de ellas con visibles implicaciones histórico-eclécticas, adoptaran la estructura de esqueleto, demuestra que estamos en presencia no tanto de una organización arquitectónica como de un «principio» constructivo.

Por el contrario, el campo de las cubiertas de hierro y cristal presenta una fenomenología diferente. Si bien en éste también tenemos precedentes del siglo XVIII (la construcción del techo de hierro del Théâtre Français de 1786), estos organismos constructivos generan y se aplican a una tipología edificatoria amplia y variada que se afianza y se desarrolla en pleno siglo XIX; piénsese, por ejemplo, en los invernaderos, en los mercados cubiertos, en los grandes almacenes, en las estaciones ferroviarias, en las instalaciones para las exposiciones universales, etc.

Haciendo una reseña de algunas de estas tipologías recordaremos la Galerie d'Orléans, parte del Palais Royal de París, construida por Fontaine en 1829, como el primer ejemplo de las galerías públicas decimonónicas; los invernaderos botánicos, cuyo prototipo fue el realizado en el año '33 en París por Rouhault; el caso del Jardin d'Hiver, en los Campos Elíseos, realizado en el '47, como fusión de un gran invernadero con una galería superior, un lugar de paseo y encuentro. Entre las principales estaciones ferroviarias podemos mencionar la Euston Station, del '46, de Londres; la King's Cross, del '52, en la misma ciudad; la Gare du Nord, del '62, en París; la St. Pancras, del '68, también en Londres; la Anhalter Bahnhof, de Berlín, del '78; la estación de Francfort, que anticipa la estructura de la célebre Halle des Machines de la Exposición de París del '89. Otro campo de aplicación de las cubiertas de hierro y cristal son los mercados cubiertos, de los cuales los más notables son: el de la Madeleine, en París, del '24; el mercado Hungerford, construido en Londres en el '35; las Grandes Halles, de París, iniciadas en el '53 por Víctor Baltard en el marco de las sistematizaciones urbanísticas dirigidas por Haussmann, que hicieron de la capital francesa el modelo de la urbanística «oficial» en la que se inspiraron todas las demás ciudades europeas. A la tipología de los mercados cubiertos se asocia la de los grandes almacenes, cuyo ejemplo más típico, tras una serie de experimentos para encontrar la disposición más apta para esta reciente función comercial y publicitaria, fue el Magasin au Bon Marché, realizado en París en el '76 por Eiffel y Boileau. Finalmente, las grandes exposiciones (cuyas obras maestras son el Palacio de Cristal, construida por Joseph Paxton en el '51 en Londres; la Galerie des Machines, de Dutert y Contamin, y la celebérrima Torre Eiffel, ambas realizadas con ocasión de la Exposición de París de 1889) reúnen todas estas experiencias en el marco de un gigantismo arquitectónico con el que se pretende asociar el mundo de la industria y del comercio a la confianza optimista hacia un futuro pacífico y progresista para toda la humanidad.

Como se ve, todos estos sectores tipológicos, aun teniendo en común el esquema constructivo de la estructura en hierro y cristal, presentan una gama muy amplia de

implicaciones diferentes. Las galerías públicas resuelven un problema urbanístico, el de unir diversos puntos del centro urbano con recorridos peatonales cubiertos. Los invernaderos botánicos, además de satisfacer su propia función, sirvieron como el campo más dúctil para la experimentación de las nuevas estructuras. Con las estaciones ferroviarias se crea un tipo de construcción completamente nuevo, mientras que las instalaciones para las exposiciones universales, los mercados cubiertos y los grandes almacenes, promotores también de tipologías inéditas, representan toda la gama del comercio, el internacional, el mercado al por mayor y al por menor.

Así, pues, a diferencia del «principio» constructivo del edificio de pisos con esqueleto metálico, que nace y permanece como un sistema sin significado, disponible para todos los usos, el sector de las grandes cubiertas en hierro y cristal produce tantas formalizaciones como campos a los que se aplica; indudablemente resuelve algunas funciones, pero éstas se van haciendo más específicas; además, a las propias razones funcionales se asocian otras de tipo representativo, comunicativo y también simbólico. Podemos decir que en este campo encuentra la arquitectura de la ingeniería su lenguaje nuevo y específico. De todas formas, el hecho verdaderamente nuevo de esta arquitectura radica en haber dado origen a una espacialidad interna totalmente inédita.

Ahora bien, cuando las formalizaciones de estos espacios internos se limitan a la cubrición y a la estructura interior, manteniendo inalterado, en términos estilísticos tradicionales, su cerramiento externo, nos encontramos ante manifestaciones meramente técnicas, una connivencia inevitable entre ingeniería y arquitectura ecléctica. Cuando, por el contrario, la formalización estructural interna se pone de manifiesto francamente también al exterior (es decir, cuando el «significado» se asocia indisolublemente al «significante», para usar una terminología semiológica que hemos propuesto en otro lugar) [10], ya no es lícito hablar de arquitectura e ingeniería, sino simplemente de arquitectura que ha hecho propias algunas modalidades de la ciencia y de la técnica de las construcciones, superando así una aporía y un dualismo presentes todavía en la crítica y en el debate arquitectónico. Pero si estas consideraciones sirven hoy para poner en términos críticamente más correctos la cuestión de la relación entre arquitectura e ingeniería y para facilitar el análisis lingüístico de las obras, se da, indudablemente, el hecho de que a fines del siglo XVIII ha habido un desdoblamiento de la figura del constructor que no volverá a recomponerse: el binomio arquitecto e ingeniero como inevitable consecuencia de la división del trabajo, de la especialización, de la organización didáctica, etc., provocado todo por la moderna civilización industrial.

Como se ha visto, en el nuevo clima del positivismo del XIX, entre la conquista y la pasividad sociales ligadas a la revolución industrial, «está la figura del ingeniero que emerge sobre todas las demás: es el realizador de las transformaciones que se concretan en la técnica de las nuevas estructuras urbanas (...), una figura singular, capaz de crear obras atrevidas y precursoras de adquisiciones futuras y, sin embargo —al mismo tiempo—, incapaz generalmente de comprender, más allá de su sólido positivismo científico, los valores que se esconden tras el ansia de renovación espiritual de la sociedad, tras las transformaciones estructurales que él mismo va operando (...) sus obras de conjunto son casi siempre el resultado mediocre de un compromiso de carácter profesional entre la necesidad de servir a la clase dominante del capitalismo y la urgencia de facilitar una solución a las clases dominadas y a la sociedad en conjunto. Y, sin embargo, observando con mayor desapasionamiento aquellos acontecimientos decisivos, será necesario reconocer que la personalidad del ingeniero es la única que se enmarca vivamente en las situaciones

históricas de la época y que dio una contribución esencial a la transformación de la ciudad» [11].

Estamos totalmente de acuerdo con estas afirmaciones. Por otra parte, si bien es cierto que la cultura arquitectónica sufre una desaceleración, que pierde el ritmo de las transformaciones históricas en curso —en el fondo la revolución industrial se puede reducir a un salto notable en el ritmo de producción, no siendo el resto más que meras consecuencias, aunque muy importantes—, también es verdad que cuando no se limita a nostalgias anacrónicas y a elaboraciones patéticamente formalistas, esta cultura arquitectónica no permanece pasiva e inerte. Hay más de un aspecto del eclecticismo historicista que se justifica y tiene el valor de una atenta acción crítica orientada a resolver, con la crisis de la arquitectura, la de toda la sociedad industrial. Además de esto, al reconocer esta doble crisis, la cultura arquitectónica parece abandonar momentáneamente la ambición por las grandes obras y la relativa a la intervención en la gran ciudad, situando de nuevo la discusión a partir de un sector aparentemente más modesto, el que se refiere al problema general de los productos manufacturados. Al macrocosmos de la gran metrópolis de los ingenieros se contrapone el microcosmos de los objetos de uso cotidiano.

Las poéticas del eclecticismo historicista

Como fundamento de los principales *revivals* arquitectónicos, desarrollados en la segunda mitad del siglo XVIII y durante todo el siglo siguiente, se encuentran la historiografía [12] y la teorización, originadas de varias formas, de algunos estilos del arte del pasado. Como escribe Argan, «teorizar un período histórico significa trasladarlo del orden de los hechos al de las ideas, instituirlo como modelo» [13].

Dado lo limitado del presente estudio haremos un examen de dos únicas tendencias historicistas, el *neoclasicismo* y el *neogótico,* pudiendo prescindir de las demás y reducir el neorrománico, que aparece en obras de arquitectos muy significativos, a una fusión de las dos tendencias mencionadas.

El neoclasicismo, es decir, la codificación del clasicismo en los siglos XVIII y XIX, tratamiento que está presente en casi todos los períodos de la historia de la arquitectura, es la primera encarnación arquitectónica y artística del Iluminismo. Se afirma como reacción al barroco, relectura crítica de la tratadística antigua, consecuencia inmediata de las campañas arqueológicas, operación generada por la historiografía del arte antiguo, actividad de eruditos diletantes, etc. Cada uno de los protagonistas procuró hacer hincapié en alguna de las componentes descritas, como ha ocurrido también gracias a la interpretación crítica actual del fenómeno neoclásico. El tema más debatido se refiere a la componente ideológica de este movimiento. Indudablemente dicha componente implica un renovado empeño civil y moral paralelo al de todos los fenómenos nacidos del Iluminismo, pero, aparte de la propia «dialéctica» de este último, el neoclasicismo en sus varias fases no es del todo unívoco y asume a veces aspectos notablemente contradictorios. En estos últimos tiempos, estas oscilaciones ideológicas se han dividido en varios períodos, y así tendríamos el primero (1715-40) en el que aparecen precisamente los valores culturales iluministas; el segundo (1740-80), caracterizado por una «consolidación» basada en aspectos filológicos, arqueológicos, académicos, etc.; el tercero (1780-1805), definido por la «expresión revolucionaria» con una referencia evidente a la llamada arquitectura del Iluminismo de Boullée y Ledoux, así como al aspecto urbanístico del neoclasicismo, sobre el que volveremos más adelante; el cuarto (1805-14), coincidente con el estilo imperio, que instrumentaliza políticamente el gusto neoclásico; el quinto (1814-48), que coincide cultural y políticamente con la Restauración; el sexto (1848-1910), que es el período del neoclasicis-

mo de los Estados nacionales burgueses; el séptimo (1920-40), que marca la fase más reciente e ideológicamente más retrógrada del neoclasicismo, al ser adoptado para todas las manifestaciones «oficiales» y antimodernas tanto en Estados Unidos como en Rusia, tanto en Italia como en Alemania [14].

Esta propuesta de clasificación, entendida evidentemente como una mera indicación para el estudio, no carece de fundamentos y de utilidad, aunque en su propia exposición queda señalado el principal límite ideológico del neoclasicismo. En efecto, puesto que muchos de esos períodos vienen señalados más por las condiciones histórico-políticas que por la «lógica» interna del neoclasicismo, encontramos la conformación de que éste, entendido como estilo-código lingüístico de la arquitectura, no tiene una ideología propia, sino que se revela como un lenguaje disponible para todas las instancias de la sociedad, desde la de los eruditos diletantes del siglo XVIII hasta la de los países contemporáneos totalitarios o que de algún modo exigían un «arte de Estado» oficial.

Así pues, aunque reconocemos motivaciones e intenciones diversas —arquitectos como Boullée y Ledoux asociaron a sus obras, escritos y proyectos, tanto contenidos sociopolíticos radicales como propuestas de nuevas tipologías, poniendo en evidencia ante todo valores simbólicos y semánticos—, nos inclinamos a encasillar, al menos en este lugar, la componente ideológica del neoclasicismo por tener en cuenta los aspectos morfológicos, racionales, didácticos y operativos. Bastante diferente, como ya veremos, el es caso del neogótico, cuyos valores morfológicos y sintácticos son francamente menos relevantes que los significados y las motivaciones ideológicas.

Volviendo a nuestras primeras observaciones sobre la génesis historiográfica y teórica del neoclasicismo, recordaremos la obra de Johann Joachim Winckelmann, que, precisamente como contribución histórica y teórica,

propone el arte de los antiguos como paradigma a imitar. Su fundación del neoclasicismo se enmarca en toda la compleja elaboración crítica del siglo XVIII, de Cordemoy a Lodoli, de Laugier a Milizia, que tiende a captar, dentro y fuera del modelo antiguo, la naturaleza racional de la arquitectura. Así pues, la poética neoclásica se desarrolla paralelamente a la investigación de la lógica constructiva y de la funcionalidad, hasta el punto de que los términos «clásico» y «racional» acabaron muchas veces por identificarse, no sin algún equívoco respecto al primer adjetivo, que es, al mismo tiempo, calificativo en general e indicativo del arte antiguo en particular.

De cualquier modo, ya sea en virtud de su disponibilidad para las demandas sociales más variadas, como hemos indicado arriba, o bien porque resume en sus reglas impersonales, objetivas y fácilmente comunicables, este indudable valor racional, el neoclasicismo ha sido el gusto más afín a la producción arquitectónica (especialmente a la arquitectura de la ingeniería) correspondiente a los años culminantes de la revolución industrial. Todo ello en virtud, sobre todo, de la correspondencia del repertorio neoclásico con las formas requeridas por la cultura técnica de la época; de aquí la definición de neoclasicismo «empírico» que hace Benevolo de este tipo de neoclasicismo despojado de sus componentes ideológicas [15].

Siempre sobre el tema de la relación entre el arte y la técnica en la corriente que estudiamos, escribe Argan:

> La verdadera técnica del artista es la técnica de *proyectar:* todo el arte neoclásico está proyectado con rigor. La ejecución es la traducción del proyecto por medio de instrumentos operativos que no son exclusivos del artista, sino que forman parte de la cultura y del modo de vida de la sociedad (...). En este proceso técnico-práctico de adaptación se elimina necesariamente el acento individual, el capricho genial de la primera invención, pero

en compensación la obra adquiere un interés directo para la colectividad y cumple con el cometido de educación civil que la estética asigna al arte, en lugar de la antigua función religiosa y didáctica (...). El artista ya no aspira al privilegio del genio, sino al rigor del teórico: no ofrece al mundo nuevas ideas para admirar, sino proyectos para realizar (...). La reducción de la técnica propia del arte a la técnica (o al método) de la proyectación marca la separación definitiva del arte de la tecnología y de la producción del artesanado, y la primera posibilidad de enlace entre el trabajo imaginativo del artista y la naciente tecnología industrial (...). El arte neoclásico se sirve sin ningún tipo de prejuicios de todos los medios que la técnica pone a su disposición. En la arquitectura, el principio de la correspondencia entre la forma y la función estática lleva al cálculo escrupuloso de las cargas y los empujes, al estudio de la resistencia intrínseca de los materiales: es precisamente la arquitectura neoclásica la que experimenta los nuevos materiales y revaloriza, en el plano estético, el estudio técnico-científico de los ingenieros [16].

No hay duda de que este particular acento proyectual y este vínculo con la tecnología moderna son algunas de las mayores características del neoclasicismo, es decir, del clasicismo del siglo XIX; así, llevando la discusión a sus consecuencias extremas e identificando precisamente los adjetivos «clásico» y «racional», podemos decir que toda la arquitectura rigurosa y ordenada que ha surgido posteriormente ha seguido teniendo una impronta clasicista. Además, indagando con mayor profundidad, pueden encontrarse algunos puntos comunes entre el neoclasicismo y la producción de los ingenieros. Estos últimos, cuando han tratado de dar una forma a sus cálculos, no han encontrado otros principios a su alcance que los clasicistas, como la simetría, la centralidad, el sentido cerrado y compacto de los organismos, etc. Por su parte, los arquitectos han tratado la



El puente Príncipe Albert sobre el Támesis.
T. Deane y B. Woodward, interior del Oxford University Museum.
La reina Victoria. ▶

obra y los métodos de los ingenieros de la manera que hemos visto arriba; y esta convergencia se ha verificado no sobre la base de un compromiso obvio, sino más bien en virtud de una idea, tal vez mítica pero fuertemente sentida, por la que tanto en las raíces de una como de la otra aportación aparece el número, la conmensurabilidad, la norma. En base a un principio normativo (pensemos, entre otras cosas, que en 1799 se establece el sistema métrico decimal, si bien sólo fue ratificado internacionalmente en 1875) y a la formación de los respectivos códigos, la ciencia y la técnica de las construcciones, por un lado, y la composición arquitectónica, por otro, han encontrado sobre todo, además de una convergencia operativa, una didáctica; y nos referimos, en particular, al curso de arquitectura dictado en la *Ecole polytechnique* por J. L. N. Durand, centrado todo él sobre la investigación tipológica y sobre la combinación y articulación de elementos preestablecidos y codificados. Finalmente, si hubiéramos de indicar la manifestación más moderna y actual del método y del gusto neoclásico, no dudaríamos en identificarla con el procedimiento iterativo de los elementos arquitectónicos para formar ambientes y complejos urbanos. Desde los *crescents* de Bath a los trazados londinenses de J. Nash, de la rue de Rivoli de Percier y Fontaine a las calles de San Petersburgo, por citar los casos más notables, el principio, real o aparente, es aquél por el que la calle no está constituida por un conjunto de palacios alineados, sino de organismos compuestos de unidades celulares. Aun siendo la estructura de *squares* y *terraces* más antigua que la de los trazados neoclásicos —pensemos en el Covent Garden, de Iñigo Jones, y en la Place Royale, de París, que a su vez se refieren a modelos italianos hasta el punto de que la de Jones se llamaba «piazza»— en el período que estudiamos tales conformaciones urbanas adquirieron un rigor y un orden, aunque a veces meramente adicional, que preludiaba el racionalismo de los años 1920-30.

Sin embargo, la convergencia entre gusto neoclásico, exigencias prácticas del tiempo, técnica y metodología de los ingenieros, adquiere una nueva dimensión en cuanto a su valor innovador. En efecto, sin pretender negar los caracteres peculiares del estilo neoclásico, conviene recordar que el clasicismo moderno se desarrolla en perfecta continuidad con el acento clásico de la producción precedente; baste pensar que en la misma época barroca la producción arquitectónica más difundida internacionalmente no sigue los modelos de Borromini o de Guarini, sino el francés de Versalles, que se define precisamente como clasicismo barroco. Así pues, independientemente del nuevo espíritu que anima al neoclasicismo y de su compleja ideología, este estilo no marca un giro en la historia de la arquitectura moderna, no representa la solución de continuidad que era lícito esperar de un movimiento desarrollado en los mismos años que la revolución industrial.

El neogótico, aunque sea con un tratamiento negativo, refleja los nuevos tiempos y presenta sus aspectos más significativos en las propuestas derivadas de la crítica a la sociedad industrial. También el neogótico en su país de origen, Inglaterra, muestra una continuidad con la tradición, puesto que algunas formas medievales perduraron hasta el siglo XIX, y sobrevivió al dominante clasicismo palladiano; de la misma manera, los partidarios del neogótico en Francia reivindicaron la tradición constructiva de las grandes catedrales. Sin embargo, puesto que las motivaciones del *Gothic Revival* son predominantemente de naturaleza ideológica, una explícita toma de postura contra la cultura y el gusto imperantes, e implican una serie de factores sociales, dicho estilo marca perfectamente la solución de continuidad de la que hemos hablado.

En Inglaterra el neogótico tuvo inicialmente, es decir, desde la primera mitad del XVIII, un carácter literario y arqueológico, inspirado en la tradición y el gusto romántico (Milton, Spencer, Pope, Hughes, Warton, Wal-

pole, Gray, Batty Langley, Hurd, etc.), para adquirir al cabo de un siglo connotaciones ético-sociales precisas. El paso de una a otra fase se caracteriza por una componente religiosa y por la manifestación más propiamente arquitectónica del movimiento. Nos referimos a la obra de Augustus Welby Pugin (1812-1852). Su conversión al catolicismo en 1834 y la publicación del libro *Contrast: Or, a Parallel Between the Noble Edifices of the Middle Ages and the Corresponding Building of the Present Day; Showing the Present Decay of Taste* (título bastante programático), de 1836, marcan el punto culminante del proceso neogótico y el momento en que el *revival* abandona un círculo de eruditos diletantes para, con otras motivaciones, ponerse al servicio de una más amplia esfera social. Pugin, arquitecto muy activo y autor de otros escritos además del citado, partía de la base de que no era lícito rehacer las formas góticas sin revivir y replantear su contenido religioso original; en segundo lugar, manteniendo siempre la indisociabilidad entre la expresión y los significados, llegaba a afirmar que la arquitectura gótica era preferible a la griega y romana, de igual forma que el cristianismo era mejor que la religión pagana. De éstos deducía otros principios, como el de la íntima relación entre la calidad de la arquitectura y la moralidad de su autor, o aquel por el cual el valor de la arquitectura se encuentra en la expresión de su estructura y no en su enmascaramiento con formas prestadas; u otro, incluso, recogido por Ruskin y Morris, sobre la relación orgánica entre arquitectura y sociedad, de donde se deduce que el nivel de una sirve para medir el de la otra.

Como ya se ha observado, otros también se habían interesado por el Medioevo, con motivos distintos al del simple gusto, y habían considerado aquella época en toda su complejidad, pero así como los románticos habían visto la edad del gótico como un período aislado y lejano, para Pugin, en cambio, presentaba caracteres de viva actualidad. «Consideraba la estructura social

medieval —escribe Kenneth Clark— como un modelo en base al cual se debía reformar la sociedad de la época; y sólo cuando la piedad y el espíritu comunitario de la época se hubieran consolidado habría podido nacer una auténtica arquitectura cristiana. Los pequeños grabados del *Contrasts* contienen el germen del socialismo cristiano y de la St. George's Guild» [17].

En efecto, este libro, que enfrenta objetos, arquitectura y escenas urbanas —es típico el contraste entre los dos grabados, que representan, respectivamente, una ciudad de 1440 con iglesias góticas, murallas, pequeñas casas y amplios espacios libres y una ciudad de 1840 llena de edificios altos, de fábricas, de chimeneas, etc.— muestra claramente las diferencias entre el presente y el pasado, hace explícita la toma de postura del autor y anticipa el reformismo católico y la predicación de Ruskin. Pero, en conjunto, los principios enunciados por Pugin trascienden la mera constatación de tales diferencias y la nostalgia por el Medievo suscitada por la agresividad de la ciudad industrial del XIX. La relación entre el grado de desarrollo cualitativo de la arquitectura y el de la sociedad, la fusión de ética y estética, son los fundamentos no sólo de la obra de Ruskin y Morris, sino también de todo el Movimiento Moderno.

«Ruskin no es el que ha creado el *Gothic Revival*, sino el que lo ha destruido» [18]. Esta paradójica afirmación de Clark, no carente de fundamento, nos parece el mejor modo de presentar nuestro breve perfil de este paradójico exponente de la cultura victoriana. A diferencia de su precursor, Pugin, cuyos intereses eran predominantemente arquitectónicos y operativos, John Ruskin (1819-1900) se ocupó de todo, desde la poesía a la pintura, desde el artesanado hasta las ciencias naturales, desde la arquitectura hasta la polémica político-social. Y afrontó cada uno de estos campos con un punto de vista de esteta, mientras que todas sus argumentaciones estaban imbuidas de incesantes contradicciones, de in-

tuiciones notables, del gusto por la réplica (negó a veces incluso su adhesión al neogótico) y por la paradoja.

Aunque no lo admitiera nunca, Ruskin heredó de Pugin, como ya se ha dicho, las ecuaciones arquitectura-sociedad y ética-estética, así como la profunda aversión por la civilización industrial de su época y la propuesta alternativa del modelo medieval. Estos temas y estas actitudes sufrieron con él, sin embargo, una modificación y un refuerzo. De una parte, en realidad, se debilitaron, puesto que su sustento ideológico era con Pugin de naturaleza religiosa y marcadamente católica, mientras que con Ruskin su justificación se hace más vaga y oscilante entre un esteticismo naturalista y un sociologismo sentimental. Por otro lado, la poética neogótica y todas sus implicaciones socioculturales asumieron con Ruskin, precisamente a causa de su eclecticismo, de su atractiva vena de escritor y de su fuerza polémica, una discusión popular jamás alcanzada con anterioridad por el *Gothic Revival*. Durante los años de mayor celebridad, bastaba con que Ruskin escribiese un artículo sobre un fenómeno del gusto o sobre la actividad de algunos artistas para asegurar su fortuna y su éxito, como ocurrió con los pintores prerrafaelistas.

El pensamiento poco sistemático de Ruskin presenta precisamente en el campo arquitectónico sus mayores contradicciones, por lo que, a pesar del gran interés que sintió por esta actividad, la historia y la teoría de la arquitectura parecen poder ignorar su contribución sin que represente una gran pérdida. En realidad, hacer esto sería un gran error, porque no han faltado en este sector algunas de sus felices intuiciones. Efectivamente, cuando mantiene el valor puramente figurativo y naturalista de la arquitectura hasta considerarla pura construcción, es decir, como no-arte, si carece del adecuado ornamento, este craso error crítico-estético se enmarca en su polémica contra el racionalismo y el positivismo alentados por la clase dirigente de la época y por todas las categorías interesadas en el uso y desarrollo de la técnica moderna. Además, este mismo equívoco estetizante tuvo el mérito de no sustraer —como entonces se pretendía— la arquitectura del grupo de las artes figurativas. Es también inaceptable, si se entiende al pie de la letra, su teoría de la restauración, según la cual los edificios del pasado no deben restaurarse, sino mantenerse sólo con la conservación o dejarse en estado de ruina. Sin embargo, también su concepto de la restauración como la peor forma de destrucción, como «una mentira de principio a fin», debe entenderse no sólo como polémica frente a las restauraciones de reposición estilística efectuadas por Viollet-le-Duc en Francia, sino también como alternativa a la destrucción de las construcciones antiguas y a la edificación de sustituciones, lo que precisamente en aquellos años era corriente en la ciudad industrial.

Aparte de los puntos mencionados, la obra de Ruskin interesa a la cultura arquitectónica no tanto por la parte crítico-estética, sino más bien por la social (sus ensayos de divulgación, la financiación de casas obreras modelo, la restauración de manufacturas antiguas, la fundación de la St. George's Guild, etc), que desarrolla en la segunda mitad de su vida, cuando de crítico de arte pasa a ser crítico de la sociedad. En este campo, enuncia un concepto, ya anticipado por Pugin y por los reformadores católicos y marxistas, pero con menor eficacia, por el cual no es posible modificar ningún sector de la vida de la sociedad, incluido el arte, si no se modifican al mismo tiempo todos los demás, estableciendo así la necesidad de integrar todos los problemas que se pretende resolver. Esta integración vuelve a plantear la interdependencia cualitativa de todos los sectores y la relación entre arte y sociedad: «*Every nation's vice or virtue is written in its art.*» Y entre todas las artes, la arquitectura es la más indicativa y debe estar al alcance de todos, porque afecta los intereses de todos.

Otra feliz intuición, también heredada por Morris, es aquella por la cual el trabajo debe producir placer a

quien lo realiza: aquí está la gran diferencia entre el proletariado decimonónico y el artesanado medieval; de aquí el sueño de restaurar comunidades antiguas y corporaciones idílicas. Como se ve, a la exactitud del diagnóstico se contrapone una terapia anacrónica. Por otra parte, para Ruskin sólo tienen sentido y deben estimularse las actividades que no vayan contra la naturaleza humana. Admite la cultura, si tiene una base moral; la ciencia, si no compromete la existencia del hombre; justifica el arte sólo si posee un valor social. En suma, si las recomendaciones de Ruskin son por muchos motivos anacrónicas, e incluso reaccionarias —no ha de olvidarse que su intransigencia moral comportaba inevitablemente una contrapartida—, contienen al mismo tiempo la desmitificación de un «progreso» mecanicista y representan sobre todo la primera antítesis fidedigna de la alienación moderna. Esta última actitud constituirá el punto de referencia para toda la posterior oposición y crítica a la civilización industrial.

La actividad de William Morris (1834-1896) se desenvuelve en varios campos y a diversos niveles, desde el arte a la política, del artesanado al comercio, del directo impulso individual a la promoción de movimientos colectivos, de la actividad práctica a la formulación teórica. Los hechos más importantes de su biografía son: los estudios en Oxford; la experiencia (interrumpida) en el campo de la arquitectura; su asociación con los prerrafaelistas; la construcción de su vivienda, la Casa Roja, proyectada por Ph. Webb, pero decorada por él; su actividad política, desarrollada primero en el ala radical del partido liberal y después en la *Socialist-League*; la apertura de la firma Morris, Marshall, Faulkner & Co., fabricante de muebles, tejidos y elementos de decora-



Elaboración textil a mano.
Ph. Webb, la Casa Roja, en Bexley Heath, Kent.
Un tejido diseñado por Morris.
J. Ruskin y W. Morris. ►

ción; la fundación de un taller de tipografía, la Kelmscott Press; la institución del *Art Workers Guild*; la promoción en 1888 de las exposiciones de *Arts and Crafts*, expresión que ha continuado denotando la totalidad del movimiento originado por su obra.

Comparando la posición de Morris con la de sus predecesores, podemos decir que el soporte ideológico de la actividad de Pugin es el catolicismo, y el de Ruskin, el esteticismo, primero, y el moralismo social, después, mientras que la obra de Morris encuentra su salida más coherente en el socialismo, sin importar su ortodoxia en la línea marxista.

Hereda de Ruskin la valoración social del arte, la profunda adhesión al trabajo y al gusto medievales, la aversión por la producción industrial de su época, etc., pero proporciona una explicación menos intuitiva, más lógica y coherente que la de Ruskin de estos aspectos, ya tradicionales para el *Gothic Revival*. Mediante una evolución racional señala también un modo de superar las contradicicones de su tiempo. En este sentido Morris no es un moralista, sino un auténtico reformador.

Parte de la consideración de Ruskin de que el arte es la expresión del placer del trabajo, y como casi todos los hombres viven de su propio trabajo, dedicándole la mayor parte de su vida, es un gran perjuicio social mecanizarlo, despojarlo de toda participación humana. Esto no se refiere sólo al artesano, sino que, traduciéndose en la calidad del producto manufacturado, afecta a todos los que disfrutan de la producción. El arte, por tanto, no es un fenómeno meramente estético, sino «un importante sustento de la vida». Desde este presupuesto, Morris extiende la idea del arte a todo el mundo de la vida: no se refiere sólo a la pintura, a la escultura y a la arquitectura, sino también a las formas y colores de todos los objetos útiles, a la disposición de los campos, a la red de carreteras, a la administración de la ciudad, etc. Desde esta visión amplia y cualificadora del arte toma cuerpo el método de consideración unitario

que en el Movimiento Moderno afectará a todos los sectores del proyecto, desde el diseño del artículo más modesto hasta la urbanística. La encarnación de este principio unitario nos la ofrece la propia arquitectura, allí donde se entienda de acuerdo con su célebre definición por la que «representa el conjunto de las modificaciones y de las alteraciones llevadas a cabo sobre la superficie terrestre en virtud de las necesidades humanas, exceptuado el puro desierto» [19].

Y si esto es la arquitectura, nadie puede desinteresarse ni confiarla exclusivamente a un grupo de técnicos: el arte y la arquitectura se convierten así en un problema eminentemente político. Es éste carácter político, como se ha dicho, el que va a diferenciar positivamente la contribución de Morris de la de Ruskin. Además, contrariamente a la idea convencional que de él se tiene como simple ejecutor de las teorías de su maestro y como medievalista anacrónico, Morris, aun confundiendo a veces el sistema corporativo medieval con el socialismo moderno, y no teniendo otro modelo disponible que el gusto y el «espíritu» del gótico, tuvo un sentido muy vivo de la historicidad de su tiempo. Gracias al socialismo comprendió que lo negativo de la producción industrial no estaba tanto en los medios de producción como en el modo en que se gestaba: las verdaderas causas de los males de la ciudad moderna y de la crisis artística y proyectual son el sistema liberal, el mercantilismo, la ley del máximo beneficio, pero no las máquinas; «las maravillosas máquinas —escribe—, que en manos de los hombres justos y previsores habrían podido minimizar la fatiga y mejorar la vida de la raza humana, se usan, sin embargo, para fines contrarios» [20]. También gracias al socialismo reconoce que entre tantos males de la revolución industrial ha surgido una realidad positiva: la potencia creciente de la clase trabajadora. Además, identificando en el ritmo de la producción el mayor desequilibrio del trabajo mecánico, en cuanto que impone la máxima cantidad en menoscabo

de la calidad y de las condiciones laborales, Morris observa: «es lamentable que la civilización se haya impuesto y que ahora sea imposible de limitar y controlar; esto resulta, al menos, en el estado actual de las cosas, pero, teniendo en cuenta el portentoso cambio que introduce la mecanización, bien puede ser que produzca daños más graves: aniquilará, de hecho, el arte tal y como lo entendemos ahora, a menos que sea sustituido por un nuevo arte; pero probablemente, queramos o no, destruirá también lo que produce el odio del arte y así preparará el camino a un arte nuevo cuyas formas nos son aún desconocidas» [21].

Como se ve, la posibilidad de un cambio en la función de las máquinas se admite sin reservas, unida a la consideración de la muerte del arte —tema central de la estética moderna—, o cuando menos de la muerte de un cierto tipo de arte para dar vida a otro. En este sentido, la suya ha demostrado ser una auténtica profecía. En especial, admitiendo el cambio de función en el uso de las máquinas, Morris inicia ese intento de dar una calidad al producto industrial que constituye otro de los fundamentos del Movimiento Moderno, y su actitud en esa dirección es bastante más significativa que la asumida por otros como Cole, Laborde o Viollet-le-Duc, que se habían adherido casi incondicionalmente a la industrialización. De hecho, mientras que éstos querían resolver las contradicciones del sistema productivo moderno desde dentro, por así decirlo, técnicamente, Morris, aun alejándose del anacronismo de su maestro y reconociendo la irreversibilidad del proceso en curso, sigue siendo un oponente del liberalismo industrial. Cuando en la novela *News from Newhere*, de 1890, entre muchas proposiciones utópicas, mantiene la abolición de la fatiga, la sustitución del trabajo mecánico por el creativo, la reducción de las necesidades superfluas y, por tanto, la eliminación de la superproducción, Morris, basándose también en el precepto de la *Joy in labour*, señala los modos de combatir lo que Marx había definido como

Entfremdung, es decir, la escisión de la conciencia humana en dos partes ajenas, la alienación [22]; no sólo esto, sino que la problemática sociológico-productiva se ha revelado más apremiante a medida que la civilización industrial ha ido evolucionando.

Por lo que antecede podemos decir que en la obra de Morris pueden distinguirse una previsión a largo plazo (la revolución social, el nacimiento de un arte radicalmente diferente, la confianza en que la nueva clase tendrá del arte una idea más sana, etc.) y unas realizaciones inmediatas (el interés y la práctica de las artes aplicadas, la polémica reformadora, la fundación del movimiento *Arts and Crafts*, etc). La palabra «entretanto», que aparece continuamente en sus escritos y conferencias, indica su convicción de la necesidad de actuar antes de que las modificaciones más radicales transformen el sistema completo. Este doble aspecto, revolucionario y reformista, contribuye en gran manera al nacimiento del Movimiento Moderno y define una orientación de crítica sociológica que ha caracterizado la obra de los arquitectos y proyectistas de las generaciones sucesivas.

Como conclusión de estas notas sobre la actividad de Morris, queremos hacer hincapié en dos consideraciones. La primera tiende a superar el tópico que distingue una parte más atrasada y una parte avanzada en su obra. Para nosotros este dualismo carece de coherencia, y en ella no existe contradicción. En realidad, si bien es cierto que la actividad de Morris en su conjunto pertenece al capítulo del eclecticismo historicista, se ha dicho también que los aspectos aparentemente fuera de su tiempo han de interpretarse como actitudes conscientes y paradójicas para reforzar la unilateralidad de las ideas, para conseguir una crítica más radical, para instituir un claro punto de referencia. Puesto que a ellos se han referido muchos reformadores y que a partir de ellos ha tomado vida la crítica a la ciudad industrial, debemos reconocer que sus fines han sido plenamente alcanzados.

La segunda consideración se refiere directamente a la relación entre arquitectura y artes aplicadas. Morris se ocupó de estas últimas, pero su actividad incide sobre la primera más que la de los propios arquitectos innovadores de su época. Efectivamente, puesto que la reforma de todas las artes dependía de la reforma de la sociedad, la arquitectura y la urbanística estaban demasiado ligadas al sistema socioeconómico de la época, representaban sus efectos y su reflejo; de aquí la dificultad de una intervención directa en estos sectores y la inevitable caída en el formalismo de quienes intentaban hacer una revisión desde dentro, es decir, disciplinarmente. Por el contrario, una vez teorizado el principio unitario de las artes y ampliado así el campo artístico a fenómenos anteriormente considerados ajenos, era precisamente el sector de las manufacturas el que iba a ser reformado en primer lugar. Esto, si no era exactamente la causa de la producción industrial, era sin duda uno de los principiales anillos de su cadena; era una actividad muy directamente en contacto con la máquina y el campo de mayor expansión, en una palabra, un fenómeno que por varias razones estaba por encima de la arquitectura. Proponiendo la cualificación del sector manufacturero y reclamando el interés de los mejores artistas de la época sobre ese campo, Morris no sólo intuyó su valor prioritario, sino que siendo grande tanto el número de los trabajadores como el de los consumidores, influía potencialmente en toda la esfera social. La reforma de la arquitectura y de la urbanística habría sido de tal modo una consecuencia lógica.

Y así fue en realidad. El movimiento *Arts and Crafs*, además de producir una renovación de las artes aplicadas, moviéndose, por así decirlo, desde abajo o, cuando menos, en la esfera privada y no "oficial", determinó una renovación edificatoria e incluso un notable desarrollo urbanístico. Entretanto, los seguidores de Morris, es decir, la generación nacida en torno a 1850, aun en la dirección indicada por él, se adhirieron con mayor realis-

mo a las condiciones históricas de la época: al taller artesano le sustituyó una vasta red de organizaciones productivas, y comenzaron a admitir la posibilidad de una producción industrial paralela al trabajo hecho totalmente a mano. En lo que respecta a la evolución del gusto, la obra de W. Crane, de A. Mackmurdo, de S. Image, de C. F. Annesley Voysey, prefiguró con el *Liberty* algunos aspectos del *Art Nouveau* del continente. Otro campo en el que influyeron los seguidores de Morris fue el de la edificación doméstica, el de las casas unifamiliares fuera de las ciudades. A su elevado estándar constructivo y estético no eran ajenos el sentido de la medida y el pragmatismo constantemente presentes en la tradición edificatoria británica, a la que se refería, por otra parte, la propia Casa Roja de Morris, que se convierte en modelo de esta producción arquitectónica desarrollada en el último cuarto de siglo en Inglaterra y que tuvo una gran influencia también en el continente, especialmente tras el libro de Muthesius *Das englische Haus* de 1904. Entre los arquitectos que trabajaron en este sector sobresale la figura de Voysey, que, adhiriéndose a la renovación alentada por el *Arts and Crafts,* desempeña una actividad profesional completa, desde la arquitectura al diseño de los objetos de uso cotidiano. Proyectó una serie de casas de campo en muchas regiones de Inglaterra, libres de toda reminiscencia historicista, y en las cuales las características figurativas derivaban únicamente de los elementos funcionales, las aberturas, las cubiertas, las chimeneas, etc. La arquitectura de Voysey anticipa la de Mackintosh y la corriente geométrica desarrollada en el seno del *Art Nouveau.*

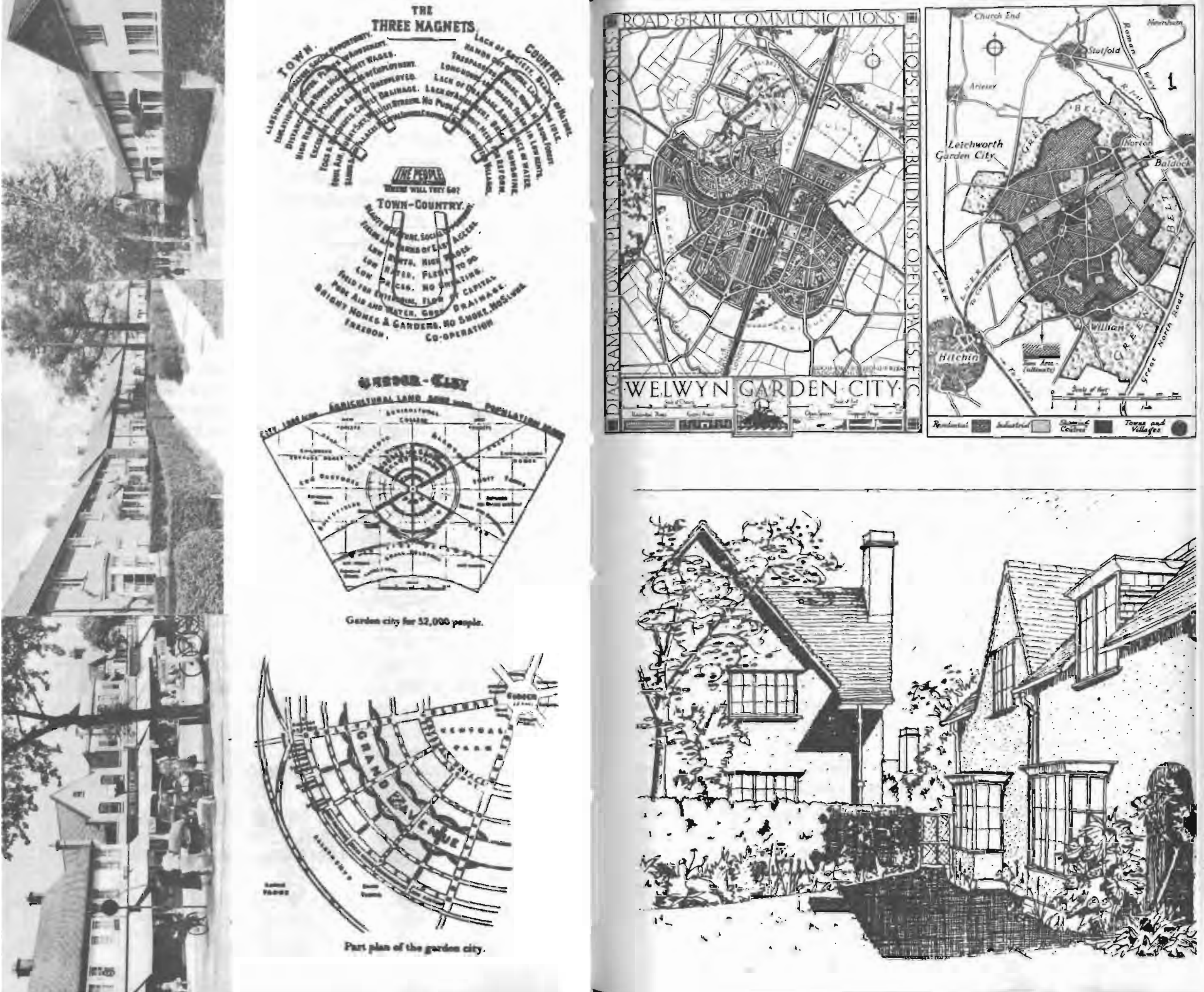
Al movimiento de *Arts and Crafts*, finalmente, asocia Zevi la obra de Ebenezer Howard por la fundación de la ciudad-jardín, que puede considerarse un hito de la cultura urbanística moderna. En el libro *Tomorrow, a Peaceful Path to Real Reform* de 1898, reeditado cuatro años después con el título *Garden Cities of Tomorrow,* parte Howard del contraste creado entre el campo

y la ciudad industrial, enumera ventajas e inconvenientes de uno y otra, llegando a la conclusión de que es posible fundir los aspectos positivos de ambas en un tipo particular de asentamiento que define como ciudad-jardín. Se trata de una comunidad de 30.000 habitantes que ocupa un área edificable de 400 hectáreas, rodeada de una campiña de cerca de 2.000 hectáreas, igual a cinco veces la superficie del centro habitado. Alejada de esta forma de la gran ciudad, con la que, sin embargo, está directamente relacionada, la ciudad-jardín representa una unidad urbanística autosuficiente en cuanto que la actividad industrial que se desarrolla y el terreno agrícola que se cultiva están proporcionados al número de habitantes que allí residen. La propiedad del área está adscrita a una sociedad anónima sin ánimo de lucro, que cede los terrenos edificables en régimen de alquiler por tiempo limitado, mientras que las instalaciones laborales son de empresas municipalizadas o cooperativas. En base a este esquema teórico, pero estudiado analítica y prácticamente —tanto que, como escribe Astengo, "la utopía urbanística de Howard es el único de los sistemas propuestos en el siglo XIX que se convirtió en realidad y demostró una flexibilidad suficiente para adaptarse con el tiempo a las exigencias de un desarrollo planificado a gran escala" [23] —se realizaron la ciudad-jardín de Letchworth, iniciada en 1902 con proyecto de Parker y Unwin, y la de Welwyn, comenzada en 1919 con proyecto de L. de Soissons.

Otros muchos asentamientos seguirán el modelo de Howard en varios países, más o menos fielmente, mientras que el tema teórico de la ciudad-jardín ha sido el centro del debate urbanístico, representando una de las propuestas alternativas a la gran ciudad industrial. Con este propósito, nos limitaremos a recordar que, más allá del utopismo decimonónico, del neogótico, del espíritu más de Ruskin que de Morris de la obra de Howard, es decir, de una última manifestación del eclecticismo historicista, la idea de la ciudad-jardín da comienzo a la tendencia urbanística que, recogida por Geddes, Mumford, Gutkind y otros, auspicia el redimensionamiento de las metrópolis en beneficio de los asentamientos autosuficientes orgánicamente dispuestos en un territorio regional más amplio.

Hemos hablado hasta ahora de la contribución inglesa al neogótico; no podemos acabar este párrafo sobre dicho *revival* y el propio capítulo sobre el eclecticismo historicista sin mencionar la aportación francesa, y particularmente la de Viollet-le-Duc. De su obra teórica nos hemos ocupado en otro lugar [24]; aquí queremos mencionar el aspecto específicamente operativo que impregna su particular interpretación del gótico. Para Viollet-le-Duc (1814-1879), cuyo conocimiento de la arquitectura gótica provenía de su experiencia en la restauración —campo del que puede considerársele iniciador— el medioevo no es la edad oscura normalmente descrita. Es en cambio un período de recursos y de estudios técnicos, de afirmaciones (también) laicas y temporales, de extraordinarias audacias constructivas con espléndidos resultados figurativos y semánticos, como el de visualizar el mensaje religioso. Así pues, la arquitectura gótica no es un modelo formal del gusto, ni un ejemplo para la organización ética y social del trabajo artesanal, ni tampoco un paradigma alternativo a la brutalidad de la moderna producción industrial. Viollet-le-Duc comparte estos aspectos del gótico, pero para él importa sobre todo como modelo constructivo aún no superado, como la más alta encarnación de los "principios" constructivos. Interpreta la catedral gótica con espíritu cartesiano y ve en ella la

(Primera columna, de abajo arriba.) Letchworth, el centro comercial y dos vistas de la zona comercial de Welwyn. *(Segunda columna.)* E. Howard, esquemas teóricos de la ciudad jardín.
(A la derecha.) L. de Soissons, planta de la ciudad de Welwyn (1919); B. Parker y R. Unwin, planta de la ciudad de Letchworth (1902); un ángulo de Letchworth.
▶



Garden city for 32,000 people.

Part plan of the garden city.

anticipación clara de lo que es posible realizar en los tiempos modernos gracias a la nueva tecnología, especialmente a la del hierro. La estructura de la catedral es para él el más directo precedente de las construcciones del siglo XIX de esqueleto metálico y de las grandes cubiertas de hierro y cristal que, a su vez, como continuadoras de una tradición expresiva y «clásica» en tanto que racional, además de rica en «principios», no son mera técnica, sino *tout court* arquitectura. A la pregunta de por qué el siglo XIX carece todavía de un estilo propio responde que ello se debe únicamente a la pérdida del «método». Viollet-le-Duc, observa P. Francastel, «supera a Cole y a Laborde en cuanto que renuncia al compromiso conciliador entre artes e industria. Ha sido también él quien ha puesto de manifiesto, en términos muy precisos, la que será la concepción estética revolucionaria de fines de siglo: la existencia de una belleza ligada directamente al uso de las técnicas» [25].

La prueba más convincente de la exactitud de este juicio y del hecho de que la actitud de Viollet-le-Duc supera al mismo tiempo el esteticismo de los demás historicistas y el tecnicismo arquitectónicamente incierto de los ingenieros, la proporciona la influencia que ha ejercido sobre la arquitectura posterior, como testimonian ampliamente los protagonistas de las generaciones sucesivas. «Ningún artista —escribe H. P. Berlage— ha podido aprender en los libros cómo debe crear sus obras. Ha habido grandes artistas como Viollet-le-Duc y Semper que, con sus obras, han enseñado muchísimo más que todos los filósofos. Y enseñan mostrándonos la verdad, la esencia de la arquitectura» [26]. Esta aportación propiamente arquitectónica es visible en las primeras obras de Berlage. Los interiores de la Bolsa de Amsterdam recuerdan en gran manera los diseños de Viollet-le-Duc, aquellas perspectivas futuristas de espacios interiores donde la estructura de hierro asume una intención arquitectónica distinta de los sistemas constructivos metálicos adoptados por los ingenieros coetáneos. El vínculo entre el resto de sus diseños, los relativos a estructuras de hierro y a detalles constructivos, anticipa con toda evidencia el estilo de Horta, que consideraba el *Dictionnaire raisonné* como su Biblia [27]. La contribución de Viollet-le-Duc al *Art Nouveau*, primera tendencia de la arquitectura moderna alejada del eclecticismo historicista, ha sido bastante más decisiva que la de cualquier otro estudioso del siglo XIX. Definió casi todas las premisas culturales y prefiguró también algunos aspectos del gusto.

Y terminemos este capítulo sobre el eclecticismo historicista con una cita de Zevi:

> La cultura del siglo XIX, con Ruskin y Morris en Inglaterra, con Viollet-le-Duc en Francia, con Wickhoff y después Riegl en Austria, aplica a la historia del arte la revisión de valores que la historiografía política había sufrido poco después de la revolución francesa. La historia, concebida como continuidad estática, alterada violentamente por la intervención de héroes que cambian su curso, cede el paso a una interpretación más compleja, por la cual la acción del individuo se hace cada vez menos determinante frente a una materia perpetuamente dinámica, moviéndose por fuerzas colectivas y anónimas. La historia del arte, entendida hasta ahora como historia de genios altivos y aislados y, por tanto, enfocada principalmente sobre el renacimiento, amplía sus horizontes para abarcar las épocas de arte colectivo, especialmente la Edad Media y la llamada decadencia de la Roma antigua. En esta cultura no caben ambiciones de originalidad forzada, sino sólo objetivos concordantes [28].

Y es quizá esto último una de las principales claves del Movimiento Moderno.

Las obras del Eclecticismo Historicista

El Crystal Palace

Nuestro propósito de trazar una historia de la arquitectura contemporánea a través de unas cuantas obras paradigmáticas y emblemáticas fija su punto de partida en el edificio que albergó la primera Exposición universal, celebrada en Londres en 1851, y que presenta las dos características mencionadas. Efectivamente, el Crystal Palace se considera como obra paradigmática, puesto que constituye uno de los primeros ejemplos en que la estructura constructiva asume plenamente un valor arquitectónico; porque introduce una nueva tipología edificatoria, la de las grandes instalaciones para exposiciones, que responde por otra parte a la demanda de una arquitectura como medio de comunicación de masas; porque está construido sobre principios de modulación y repetición, aspectos todos que lo erigen como modelo para la producción posterior. Al mismo tiempo, es una obra emblemática, bien sea en el sentido de que, a pesar del carácter innovador, refleja el lenguaje, el código de la época, el eclecticismo histórico, o en el sentido de que simboliza exactamente la historicidad de su tiempo: la revolución industrial, las condiciones socioeconómicas de

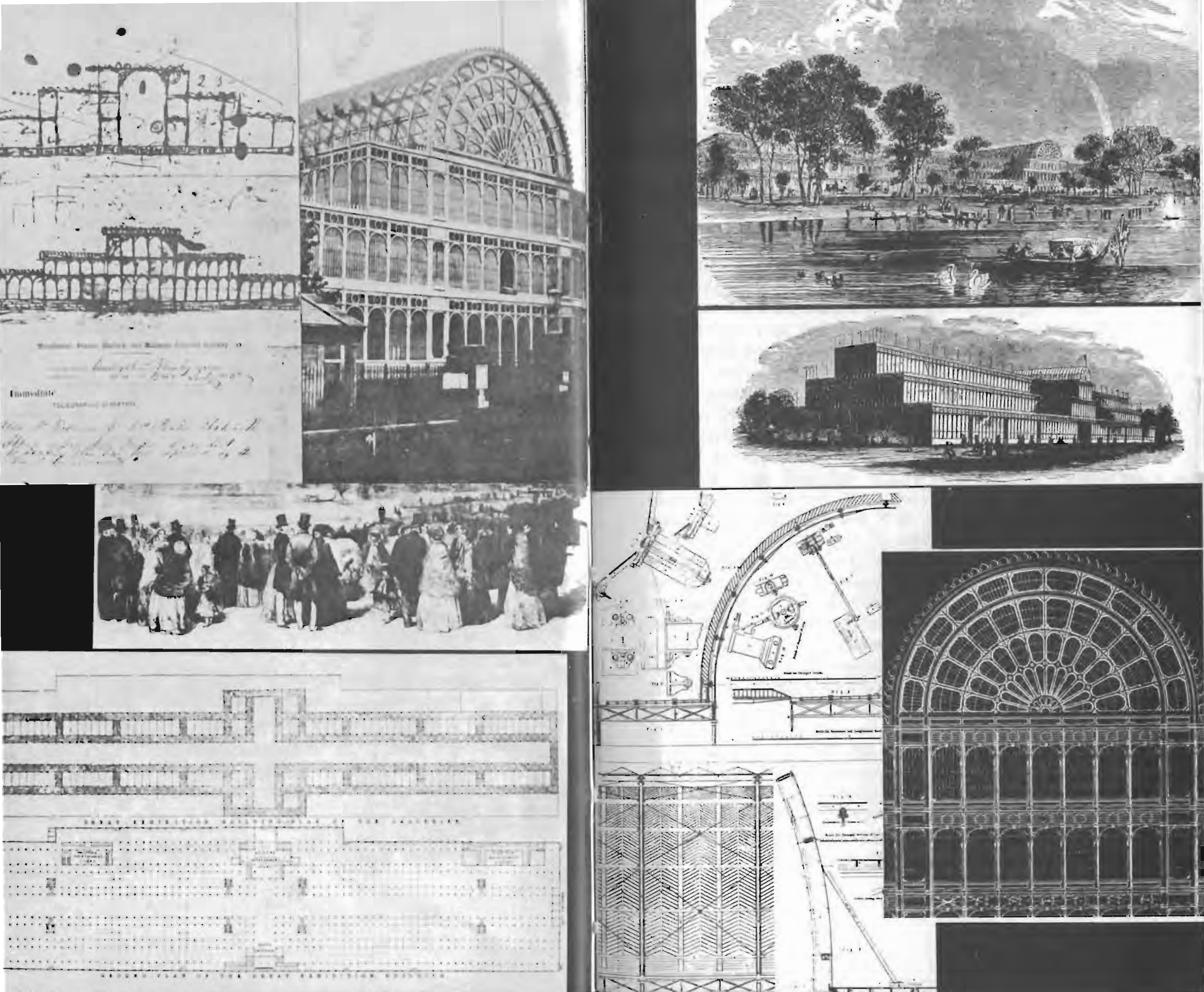
la Inglaterra victoriana y la confianza en las «magníficas realizaciones y progresos» de la humanidad, típica del mundo decimonónico.

La iniciativa de la Exposición universal se debe al príncipe consorte Albert y a Henry Cole y continuaba la serie de grandes exposiciones, comenzadas con la primera celebrada en París en 1798, que habían tenido, sin embargo, carácter nacional. Nacidas en el espíritu del Iluminismo y de la *Proclamation de la liberté du travail* de 1791, las Exposiciones intentaban el conocimiento y la propaganda del progreso social y tecnológico, estimulaban la competencia entre los empresarios, favorecían el comercio y los intercambios. Al hecho de que Inglaterra no ponía limitaciones al comercio con el exterior, a lo que recurrían en cambio otros países para proteger su naciente industria, se debe el carácter internacional de la Exposición de Londres de 1851.

Este carácter de la muestra, con evidentes connotaciones políticas, fue posible por la «perfecta seguridad de la propiedad, la libertad comercial y la facilidad de transporte, que Inglaterra disfrutaba en mayor grado», como escribió Cole en la introducción al catálogo, y se asociaba a otro intento, el de promover una integración entre arte e industria. Henry Cole, el personaje más comprometido con este programa y que, contrariamente a Ruskin y Morris, creía en la utilidad de la aplicación del trabajo artístico a la producción industrial, tanto que diseñó él mismo objetos de producción industrial, fundó escuelas de artes aplicadas y recogió los objetos decorativos que constituyen el núcleo de lo que sería el Victoria & Albert Museum, encontró un apoyo incondicional en el príncipe consorte, que le confió el encargo de la organización general de la Exposición.

Destacando siempre el carácter universal de la manifestación, se convocó en 1850 un concurso internacional

J. Paxton, el Crystal Palace: primer croquis, plantas, vistas externas y detalles. ▶


Immediate

para su sede: un gran edificio único capaz de contener las secciones de todos los países expositores y que se realizaría en Hyde Park. Ninguno de los 245 proyectos presentados se consideró idóneo (hubo una mención especial *ex aequo* para el francés Héctor Horeau y el irlandés Richard Turner) y la Comisión para la sede, que formaba parte del mismo Comité promotor de la Exposición, elaboró un proyecto propio y se convocó un concurso para adjudicar su realización. Sólo en este momento, es decir, después del fallo del concurso para el proyecto, pero antes de la subasta de las obras, Joseph Paxton, un jardinero constructor de invernaderos, presentó un trabajo suyo que publicó al mismo tiempo en el «Illustrated London News» y recomendó este proyecto a Robert Stephenson, miembro del Comité. En este último, y en la propia opinión pública, la idea de Paxton de recoger toda la exposición en un inmenso invernadero debió suscitar tal éxito que, mediante un procedimiento irregular, su proyecto, en cuya realización se comprometieron los empresarios Fox y Henderson, fue admitido en el concurso de adjudicación como variante del banal edificio presentado por el Comité. La obra fue realizada en el plazo excepcional de nueve meses. El modo en que Paxton llegó a imponer su solución, su asociación con una eficiente empresa constructora, la elección de sus colaboradores, la versatilidad en la adaptación de esta y otras de sus obras a las circunstancias, hacen de él el típico exponente de la activa burguesía victoriana.

La comparación entre el proyecto de Paxton, aparecido como se ha dicho en el «Illustrated» del 6 de julio de 1850, y el del Comité, publicado en la misma revista el 22 de junio, muestra claramente, además del recurso de la «variante», los aspectos que vinculaban ambas soluciones, los diversos modos en que se solucionaron las diferencias tecnológicas, las transformaciones del gusto, en una palabra, la disparidad entre una obra de ingenio y otra que expresaba la arquitectura oficial. El proyecto del Comité, atribuido a Brunel y Donaldson, preveía un

edificio de ladrillo que recordaba una gigantesca estación ferroviaria, y sirvió precisamente de modelo para algunas estaciones realizadas en diversos países. Este proyecto, debiendo tener en cuenta puntos fijos como la entrada principal desde Kensington Road y la alineación posterior curvilínea de la Rotten Row, además de respetar las exigencias expositivas de las diversas representaciones, presenta una planta asimétrica, a lo largo de los dos ejes del rectángulo base. Sea quizá para compensar tales desequilibrios, o sea por el carácter altamente solemne de todo el conjunto, el proyecto del Comité evoca con su volumetría externa motivos clasicistas y está dominado por una gran cúpula hemisférica que se eleva sobre un conjunto de tejados a dos aguas, sustentados en arcos de medio punto, existiendo uno subdividido que recuerda las ventanas termales romanas.

El proyecto de Paxton se revela, en cambio, extremadamente esquemático. Es acentuadamente longitudinal, y resulta del desarrollo de tres órdenes, según una sección transversal en redientes que en los testeros refleja la existencia en el interior de cinco naves. La vista en perspectiva muestra la adopción de un módulo que da forma a todo el organismo. Fue precisamente el uso de elementos modulares relativamente pequeños, desmontables y recuperables, lo que determinó el éxito de la propuesta de Paxton.

El edificio realizado se diferenciaba del proyecto original sobre todo por la introducción de un «transepto», cubierto por una bóveda de medio cañón de altura mayor que las «naves», para incluir en el interior de la construcción algunos grandes árboles existentes. La planta, de una longitud de 1851 pies (número que simbolizaba la fecha de la Exposición) presentaba en el interior un módulo básico cuadrado de unos siete metros de lado, que estaba en correspondencia con la disposición de las columnas de fundición, y se caracterizaba por la alternancia de espacios o naves menores que tenían precisamente esa anchura, y por la presencia de cinco naves

principales: las laterales de 14 m (igual a dos módulos) y la central de 21 m (igual a tres). En el piso superior, y en correspondencia con los espacios menores, discurrían cuatro filas de galerías comunicadas entre sí transversalmente. La asimetría producida por la entrada principal, descentrada respecto de la dimensión longitudinal, y la determinada por el trazado curvilíneo de la Rotten Row se resuelven, o cuando menos, son imperceptibles, debido al uso del módulo. Efectivamente, en la parte que da a la Kensington Road, la posición fuera del eje de la entrada y del transepto pasaba desapercibida porque en el ala asimétrica de la fachada se había aumentado el número de módulos, cuya pequeña dimensión hacía que fuesen imperceptibles en el contexto general tanto la falta de simetría como el aumento del número de módulos que se dispuso para corregirlo. En el interior, a este artificio correspondía a un aumento de distancia entre los tramos de unión transversal entre las galerías. En cuanto a la relación planimétrica del edificio con el trazado curvilíneo de la Rotten Row, este espacio se ocupaba por una nave de longitud inferior y asimétrica respecto a las demás, si bien sometida al mismo módulo. Este mismo principio de organización modular de la planta permitía a Paxton resolver en diferentes situaciones y con diversos tamaños en planta los *refreshments courts*, cuya ubicación estaba también obligada por la presencia de árboles.

En la volumetría exterior, como se ha dicho, el edificio constaba de tres órdenes escalonados; la cubierta de las «naves» aparecía al exterior como plana, pero, en realidad, a la trama modular descrita correspondía una articulación de placas inclinadas que formaban una sucesión de pequeños tejados a dos aguas; este recurso, junto con una red de tubos, permitía la recogida de las aguas pluviales que circulaban por los pilares de fundición, que además de la función estática resolvían también el problema de las bajantes.

El carácter esquemático y lineal de esta enorme envoltura de hierro y cristal quedaba modificado por la presencia de la cubierta curvilínea del transepto, una gran bóveda de medio cañón sustentada en grandes cerchas de madera, material que vuelve a encontrarse en las arcadas del elemento modular que aparece en todas las paredes verticales. Dicho elemento, de altura constante en los tres órdenes del edificio, tenía cerca de dos metros de ancho y se repetía tres veces en cada módulo estructural de siete metros. Consistía en un marco de madera y hierro, dividido a su vez en su dimensión mayor en láminas de vidrio de una longitud de unos cuatro pies, que entonces se producían normalmente. Encima de cada arco existía una abertura con un óculo en el centro. La naturaleza gramatical de este motivo tan potente, el diseño en estrella del testero de la bóveda del transepto, la presencia de la coronación de pequeñas palmas, que enmascaraba por todos los lados el trazado inclinado de las placas de cubierta, son los únicos elementos que evocan el lenguaje arquitectónico tradicional. Y no fueron añadidos en el período de ejecución, puesto que las arcadas y los «encajes» están ya presentes en los bocetos originales de Paxton, que se conservan hoy en el Victoria & Albert Museum. Sobre estos aspectos estilísticos se ha observado que el Crystal Palace «no es en absoluto *Gothic Revival*, que habría sido al menos un recurso lógico y mecánicamente posible (...). Es sin duda *Classic Revival* de principios de siglo» [29]. Y no cabe duda de ello, afirmamos, después de haber asociado el neoclásico a la arquitectura de los ingenieros y de haber hecho hincapié en los valores connotativos del neogótico, totalmente ajeno a este compromiso entre arte e industria que, por el contrario, encontraba en la obra de Paxton su manifestación más emblemática.

En el interior se eclipsaban casi todos estos motivos estilísticos, y toda la configuración se confiaba al efecto de las vigas de celosía, de su encuentro con los soportes de fundición, de los bastidores metálicos que sostenían

la cubierta articulada, etc., es decir, únicamente al repertorio formal que ofrecían los elementos de la nueva tecnología. En la ejecución de la obra colaboraron los propios Fox y Henderson, que eran ingenieros y se ocuparon de la estructura metálica, mientras que Owen Jones fue el encargado de la decoración.

Después de estas notas sobre la organización modular y formal, tratemos de reconstruir el valor espacial de la obra en cuestión. Observemos, ante todo, que mientras en el proyecto del Comité se indicaba una diferenciación de las zonas de exposición (las dedicadas a las máquinas en movimiento, las dedicadas a las estáticas, e incluso a los productos manufacturados, a las artes plásticas, etc.), en el edificio de Paxton estas diversas partes no condicionaron en absoluto el espacio interno. Cualquier criterio expositivo, para máquinas, para tipos de productos, etc., y cualquier estilo distributivo —recordemos el salón medieval decorado por Pugin— podía encontrar una disposición flexible en el interior de esta envoltura modulada; aun cuando, desde otro punto de vista, dada la poca calidad de los productos, ello aumentase posteriormente la confusión general. En resumen, el Crystal Palace no era más que un gran contenedor transparente, capaz de albergar en su interior árboles y máquinas, obras de arte y manufacturas industriales, objetos y visitantes, en suma, era el lugar ideal del sueño progresista del siglo XIX, que quería conciliar lo natural y lo artificial.

No podemos olvidar en nuestro razonamiento, que pretende precisamente captar el significado del espacio interno, el conocido pasaje de Bucher, ya citado por otros autores, porque nos parece un testimonio insustituible, especialmente para este edificio ahora perdido:

Podemos percibir —escribe el autor alemán— una delicada red de líneas sin tener ninguna clave para juzgar la distancia o sus verdaderas dimensiones. Los muros laterales están demasiado distantes para abarcarlos en una sola mirada. En lugar de

pasar de un testero al otro, la vista discurre en una perspectiva sin fin, que se desvanece en el horizonte. No somos capaces de afirmar si este edificio se eleva cien o mil pies sobre nosotros, o si el techo es plano o está compuesto de una sucesión de nervaduras, porque no hay juegos de sombras que permitan a nuestros nervios ópticos estimar las medidas. Si hacemos descender la mirada, encontramos vigas de hierro pintadas de azul. Al principio se suceden con amplios intervalos; después se van acercando más y más, hasta que son interrumpidas por una deslumbrante banda de luz —el transepto— que se disuelve en un fondo lejano, donde todos los elementos naturales se funden en la atmósfera [30].

Este tipo de lectura, cuyo propósito es captar el significado de un espacio arquitectónico en base exclusivamente a sus elementos y a su disposición, nos confirma la idea de que la razón de ser del edificio, su «significado», debía encontrarse por completo en su espacio interno. El «significante» exterior no es más que una proyección del interior, así pues, la gran novedad de la obra de Paxton radica en el hecho de que la envoltura externa ha perdido las dos caras tradicionales, carece prácticamente de espesor, ha quedado reducida a un plano transparente. Y si estas características deben adscribirse a la tecnología adoptada, es un hecho, sin embargo, que el edificio carecía de una verdadera fachada, siendo los testeros terminales nada más que «secciones» estructurales.

El sentido, por tanto, del Crystal Palace se encuentra no sólo en su espacialidad interna, propia de cualquier construcción bien realizada, sino sobre todo en el tipo totalmente inédito de la relación interior-exterior y en los medios utilizados para llevarla a cabo: los factores modulares, las características esquemáticas, repetitivas, de provisionalidad, de recuperabilidad, etc., gracias a las cuales, considerada como obra de ingeniería, la sede de la primera Exposición universal consiguió superar la prueba del gusto victoriano. Tales aspectos han tenido abundantes testimonios en la literatura de la época; la revista

«The Ecclesiologist», que tuvo un notable papel en el *Gothic Revival*, escribe así sobre esta obra:

> Las condiciones en que fue emprendida la construcción del Crystal Palace no podrían haberse respetado, creemos, de ningún otro modo que no fuera la ejecución del admirable proyecto de Mr. Paxton. Y admitimos, sin duda, que estamos llenos de admiración por los efectos internos, sin precedentes en una estructura de este tipo (...) un efecto espacial y ciertamente una amplitud nunca obtenida hasta hoy; una perspectiva tan vasta que el efecto atmosférico de la enorme distancia es totalmente nuevo y singular; una luminosidad difusa y un brillo inverosímil, jamás imaginado antes; y sobre todo —uno de los atributos más satisfactorios para nosotros— una evidente sinceridad y un realismo constructivo de un alto valor. Sin embargo, hemos llegado a la convicción de que esto no es arquitectura: es ingeniería —de la mejor calidad y excelencia— pero no arquitectura. La forma está todavía por venir, y también las ideas de estabilidad y solidez (...). Además, la infinita repetición de los mismos elementos componentes —indispensable en una estructura de este tipo— nos parece que niega toda aspiración a una mayor calidad arquitectónica [31].

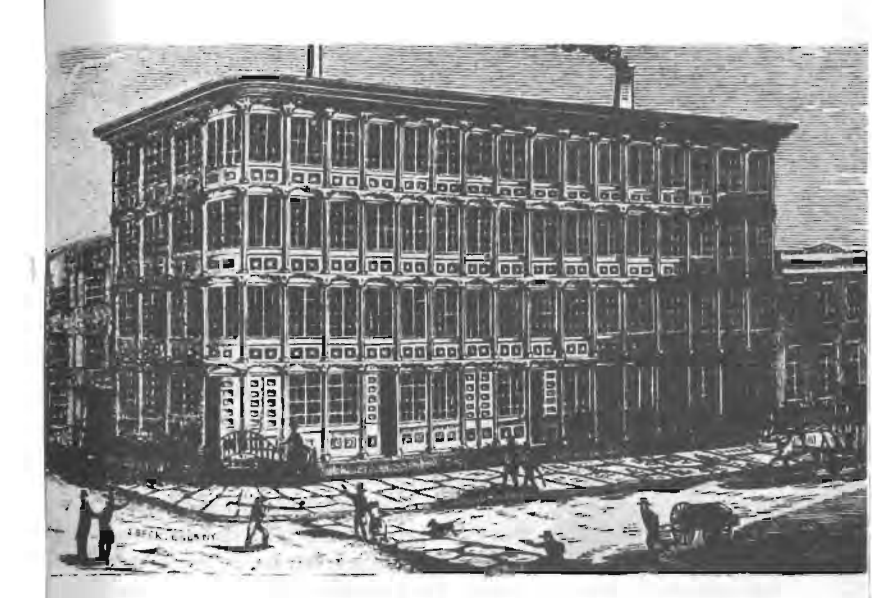
En efecto, precisamente aquellos aspectos que no apreciaban el gusto y la crítica de la época, aceptando el Crystal Palace sólo por sus aspectos funcionales y económicos, son los valores de la obra que hoy consideramos primordialmente. Es cierto que las características más positivas para nosotros nacían más de las circunstancias (tiempo reducido para la ejecución de la obra, necesidad de recuperar un material costoso, etc.) que de una intencionalidad precisa; también es verdad que los posteriores proyectos de Paxton y la propia reconstrucción del Crystal Palace en Sydenham (destruido por un incendio en 1936), adquieren un tono aúlico, vuelven a enlazar plenamente con el eclecticismo estilístico de la época. Sin embargo, si es cierto que en su apariencia exterior muchas obras posteriores están inspiradas más en el Palacio reconstruido en Sydenham que en el original de Londres, es indudable, por otro lado, que las características que hoy apreciamos son las que han influido en otras estructuras, antes que los aspectos estilísticos. El Crystal Palace, por tanto, ha resultado paradigmático para las obras más significativas de las sucesivas Exposiciones universales, si pensamos en los famosísimos ejemplos de la Torre de Eiffel y de la Galerie des Machines, realizadas ambas en París en 1889, y en las ediciones más recientes de tales manifestaciones que ahora, dada la diferente organización de los intercambios y, sobre todo, de los diversos sistemas de comunicación de masas, resultan totalmente anacrónicas.

La escuela de Chicago

Pocos o ningún edificio de gran interés arquitectónico se realizaron en el período que media entre los años '50 y '80. Prosigue la obra de los grandes constructores: H. Labrouste, tras la Biblioteca de Sainte-Geneviève (1843-50), realiza la Biblioteca Nacional (1862-68); V. Baltard inicia en el '53 las Halles Centrales, en el marco de las obras urbanísticas de París. Entra en su fase culminante el eclecticismo, en la acepción más corriente de la palabra. Ch. Garnier construye entre 1861 y 1874 la Opera de París en ese estilo del neoclasicismo barroco que en Italia se llamará «umbertino» y que afectará a muchísimos edificios «oficiales» de varios países. Es bastante activo en este período el estudio teórico y crítico: Viollet-le-Duc publica entre el '54 y el '68 el *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, y entre el '63 y el '72 los *Entretiens sur l'Architecture*. El fenómeno más significativo de aquellos años fue la transformación de las grandes ciudades: la de París por obra de Napoleón III y su prefecto, Haussmann, que tiene lugar entre 1853 y 1869; la de Bruselas (1867-71), la de Barcelona, iniciada en el '59, la de Viena (1859-72), etc., así como las modificaciones parciales de los organismos urbanos por medio de planes de «mejora», efectuados en casi todas las

ciudades europeas en base al modelo de París. En suma, la segunda mitad del siglo XIX fue la gran época de la urbanística, hubo una gran experimentación técnico-constructiva, se elevó el nivel de la edificación, especialmente de la británica, pero no el de la arquitectura; por tanto, no surgieron obras definidamente paradigmáticas.

Para encontrar edificios que, aun en el ámbito del eclecticismo historicista, en el sentido más amplio que damos a esta expresión, representen un salto hacia adelante en la historia de la arquitectura, es necesario trasladarse a los Estados Unidos y observar el inicio de los años '80. Nos referimos a las construcciones de la escuela de Chicago. Se entiende con esta expresión el conjunto de obras que constituyeron el centro administrativo de esta ciudad, fundada en 1830 con una planta en retícula de extensión ilimitada y convertida pronto en el mayor centro de intercambio y en el mayor nudo ferroviario de los Estados Unidos. Destruida por un incendio en 1831, Chicago representaba tal concentración de intereses que fue reconstruida en poco menos de una veintena de años y ampliada hasta el punto de contener 1.700.000 habitantes a finales de siglo. La reconstrucción se confió inicialmente a un grupo de técnicos que provenían del ejército, formados durante la guerra de secesión. Entre 1880 y 1900 nace precisamente el centro de negocios de la ciudad, el *Loop*, caracterizado por grandes edificios de oficinas, residencias, grandes almacenes, locales públicos, etc., a veces reunidos en una misma construcción. El alto precio de los solares edificables, tanto en Chicago como en Nueva York, fue la causa que determinó el nacimiento del rascacielos, tipo edificatorio realizado en una primera época como «torre de piedra» y posteriormente con esqueleto metálico. Permitía la mínima ocupación en planta de la estructura, la máxima utilización de los espa-





J. Bogardus, proyecto de edificio de fundición (1856).
H. H. Richardson, almacenes Marshall Field, Chicago (1885). ▶

cios interiores, su polifuncionalidad, la mayor luminosidad y abertura y, sobre todo, el mejor aprovechamiento del suelo edificable, con la estructura de múltiples pisos. Técnicamente, el rascacielos se valía de las innovaciones estructurales derivadas del uso racional de la construcción en hierro, de los sistema verticales de transporte (ascensor de vapor, Otis de 1864; hidráulico, Baldwin de 1870; eléctrico, Siemens de 1887), además de las instalaciones de teléfono y de correo neumático. Benevolo compara con acierto el tipo edificatorio del rascacielos, de extensión altimétrica ilimitada, con el plano de parcelación urbana en retícula, de extensión planimétrica ilimitada, considerando ambos como meras operaciones aritméticas. «Ni lo uno ni lo otro son realidades arquitectónicas, pero contienen la posibilidad de una transformación radical del escenario arquitectónico tradicional, y el principio en el que se basan, siendo el mismo que rige la industria, puede servir para poner de acuerdo la nueva escena urbana con las exigencias de la sociedad industrial» [32]. Por su parte, Zevi afirma: «Nada contemporáneo en Europa es parangonable a esta página americana» [33]. Y trata de distinguir, entre los constructores de Chicago, las personalidades creativas de las dotadas sólo de capacidad técnica, así como los arquitectos organizadores de los puros y simples negociantes. Todo esto es cierto, pero observado desde un punto de vista más amplio y en un estudio de síntesis como es éste, podemos decir que la escuela de Chicago constituyó un acervo de conquistas técnicas indiscutibles; de ambiciones estilísticas que van desde el neorrománico a la búsqueda neodecorativa (no en vano muchos de sus mejores exponentes estudiaron en Francia en la *Ecole des Beaux-Arts*); de unión entre arquitectos e ingenieros; de extremada disponibilidad profesional; de dramáticas frustraciones para quienes, no sin acentos veleidosos, pretendían conciliar el arte con ese mundo ágil y resuelto de los negocios. Más allá de toda conquista tecnológica, tipológica, protorracionalista, en la realidad de Chicago la cultura arquitectónica desempeña un papel decididamente secundario e instrumental, siendo la competencia el verdadero protagonista. Los edificios de esta escuela dan testimonio de la plena actuación del activo y el pasivo derivados del sistema liberal, aplicada al sector de la construcción y de la urbanística. El realismo comercial de un grupo de empresarios, libre de toda rémora, tiene aquí la posibilidad de expresar y realizar lo que en Europa habría sido impedido con trabas de todo tipo, desde las preexistencias ambientales a los conflictos entre clases. Y serán precisamente estas condiciones histórico-culturales, económicas, socio-políticas, que representan lo específico de la tradición europea, las que van a diferenciar sustancialmente el Movimiento Moderno del viejo continente y el que actuó en América del Norte.

Pasando de estas consideraciones generales al examen de los principales edificios del siglo XIX en Chicago, debemos advertir que dicho examen será diferente de las «lecturas» que venimos efectuando en nuestro texto. En efecto, dado que algunas de estas obras han sido destruidas, que se carece de una completa documentación iconográfica, que la misma literatura sobre el tema se concentra sólo en aspectos parciales, subrayando exclusivamente los motivos más «avanzados» de estos edificios y, finalmente, que a pesar de todo sostenemos que ninguna de éstas puede considerarse una obra paradigmática, nos limitaremos a indicar únicamente las construcciones que pueden agruparse en determinadas tendencias.

La escuela de Chicago tuvo como iniciador al ingeniero-arquitecto William Le Baron Jenney (1832-1907), que había estudiado en Francia en la *Ecole Polytechnique* y había sido mayor en el cuerpo de ingenieros del ejército de Shermann. En su estudio trabajaron los principales exponentes de la escuela de Chicago, Martin Roche, William Holabird, Daniel Burnham y Louis Sullivan. Sin embargo, la producción arquitectónica de esta ciudad, como del resto de centros americanos en el último cuarto de siglo, estuvo influenciada por otro arquitecto,

Henry Hobson Richardson (1838-86) que, aun habiendo construido sólo un edificio importante en Chicago, el Marshall Field Wholesale Store & Warehouse, en 1885 [34], por haber estudiado también en Europa en la *Ecole des Beaux-Arts* y con Labrouste, y por haber desarrollado a su vuelta a su país una intensísima actividad profesional, acabó por incidir notablemente en el desarrollo de los acontecimientos de los que nos ocupamos, representando, por así decirlo, el momento «cultural»; encarnando la obra de Le Baron Jenney el momento «técnico».

Con una cierta aproximación, podemos relacionar con las construcciones de este último la tendencia caracterizada por los edificios de esqueleto, indudablemente los más innovadores, que confiaban todo el programa arquitectónico a la solución estructural, carente casi de sutilezas estilístico-figurativas. A la obra de Richardson, muy conocida, como se ha dicho, incluso antes del edificio que construyó en Chicago, podemos asignar la tendencia que, aun reflejando el programa edificatorio de los edificios comerciales, afrontaba este cometido con notables implicaciones estilísticas, histórico-eclécticas, claramente inspiradas en el románico. Como observa Zevi: «No ve en el románico un estilo comparable a los demás estilos importados, sino un austero método compositivo que tenía en cuenta las realidades constructivas fundamentales, dejaba un amplio margen a las interpretaciones originales, recuperaba la sinceridad en el uso de los materiales cerámicos y reducía la decoración a lo esencial» [35].

Como todos los demás arquitectos de Chicago siguieron una de estas dos tendencias, fundiendo ambas a menudo en un mismo edificio, vamos a tratar de clasificar éstos, independientemente de sus versátiles autores, en dos familias, que denominaremos convencionalmente como «estructuralistas» y neorrománicos. En la primera

W. Le Baron Jenney, primero y segundo Leiter Building, Chicago (1879 y 1889). ▶



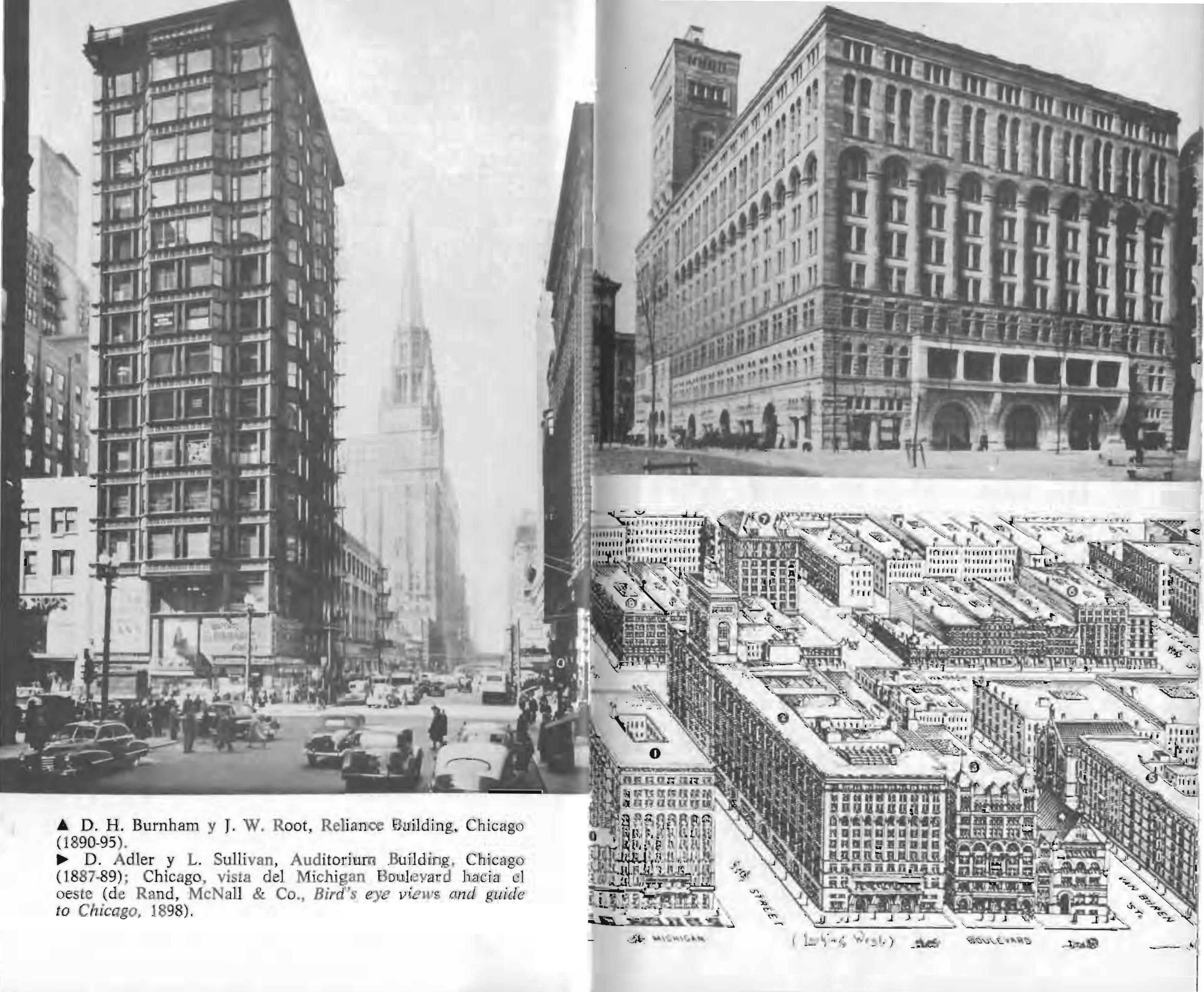


corriente podemos enumerar: el primer Leiter Building de 1879, edificio que, con seis alturas y planta baja, con estructura interna en hierro fundido, puesta de manifiesto al exterior por medio de una malla ortogonal, pilastras de ladrillo y amplias aberturas, proyectado por Le Baron Jenney, se considera como iniciador de la escuela de Chicago; el levantado para la Home Insurance Company de 1864, con once pisos, realizado por el mismo arquitecto y en la misma línea arquitectónica, aunque unos salientes a la altura de los forjados tienden quizá a mitigar perceptivamente la enorme mole del edificio; el Tacoma Building, de Holabird y Roche, de 1888, de doce plantas, que introduce en la estructura de esqueleto *bow-windows* poligonales, es decir, un elemento arquitectónico perteneciente tanto a los *revivals* estilísticos como a una ininterrumpida tradición constructiva nórdica; el segundo Leiter Building, de Le Baron Jenney, realizado en 1889 en perfecta continuidad con el otro, diez años anterior; el Fair Building de 1891, si bien con alguna concesión al motivo historicista de pilastras gigantes coronadas por capiteles; el Marquette Building, de Holabird y Roche, de 1894; y, finalmente, el Reliance Building, iniciado en 1890 por Burnham y Root, con una altura inicial de cinco plantas a las que se añadieron en el '95 otras diez más. Este edificio, el más significativo de las construcciones de Chicago, puede considerarse el punto de partida de la corriente estructuralista.

En la segunda tendencia, la neorrománica, inspirada por Richardson y enriquecida con detalles neodecorativos debidos a la obra de Louis Sullivan, se pueden incluir: el Rothschild Store, de 1881; el Revell Store, de 1881-83; el Troescher Building, de 1884, todos ellos proyectados precisamente por Sullivan; el Marshall Field Store, de Richardson, ya mencionado, la obra principal



W. Le Baron Jenney, Home Insurance Building, Chicago (1885). ▶



▲ D. H. Burnham y J. W. Root, Reliance Building, Chicago (1890-95).

► D. Adler y L. Sullivan, Auditorium Building, Chicago (1887-89); Chicago, vista del Michigan Boulevard hacia el oeste (de Rand, McNall & Co., *Bird's eye views and guide to Chicago*, 1898).

de este arquitecto y la más influyente para la corriente que estamos examinando; directamente ligada a ella está el Auditorium Building, construido desde 1887 al 89 por Sullivan y Adler, otro de los inmuebles más significativos de Chicago, también por su multifuncionalidad (contenía, además del teatro, oficinas comerciales y un hotel); el Great Northern Hôtel, de 1891, proyectado por Burnham y Root, quienes realizan en el '92 el Capitol, llamado también Masonic Temple, el edificio más alto de este período en Chicago, con sus veintidós plantas, ambos claramente inspirados en formas de Richardson enfatizadas como requería la importancia comercial de estas oficinas.

Paralelamente a estas dos familias, estructuralista y neorrománica, en las que pueden incluirse otras numerosas obras cuyo carácter era frecuentemente difuso —valga como ejemplo el caso del Manhattan Building (1890) del propio William Le Baron Jenney, donde se mezclan la estructura de esqueleto, *bow-windows* poligonales y curvilíneas, ventanas horizontales e incluso arcos de coronación—, existen construcciones verdaderamente originales e independientes, como el Monadnock Building, de 1891, proyectado por Burnham y Root. Este edificio, con sus quince pisos ininterrumpidos, sus *bow-windows* alternadas con aberturas verticales, sus encuentros levemente curvados en la base y en la coronación, se diferencia sensiblemente tanto de las configuraciones de esqueleto de la primera tendencia como de las arquerías románicas de Richardson y, también, de los detalles decorativos de la obra de Sullivan, por estar hecho a base de paramentos continuos de ladrillo. De este último autor es otro edificio «independiente», el Carson, Pirie & Scott Department Store, realizado entre 1899 y 1904, donde a excepción de la solución cur-

L. Sullivan, almacenes Carson, Pirie & Scott, Chicago (1899-1904). ▶



vilínea de la esquina, recurso típicamente decimonónico en los edificios de grandes almacenes, queda expresado claramente el objetivo de Sullivan de integrar en una nítida estructura ortogonal de fachada el «sistema decorativo» al que el arquitecto dedicó sus mayores esfuerzos [36].

En la evolución de la escuela de Chicago, la Exposición colombina de 1893 marca, según la mayoría de los historiadores, el final de una intensa actividad de investigación, durante la cual, aun con evidentes contradicciones, el eclecticismo historicista se apoya en un rigor estético y estructural que puede definirse como protorracionalista y en aportaciones que parecen anticipar el *Art Nouveau*. Esta Exposición habría frenado este conjunto de impulsos innovadores y recuperado viejos estilemas en la línea de *Beaux-Arts*, importados del viejo continente. Indudablemente, algo hay de cierto en esta afirmación, especialmente si se considera el paso de uno de los mayores protagonistas de Chicago, Daniel Burnham, a la corriente neoacadémica, y el hundimiento profesional de un artista como Sullivan, sobre el que influyó el cambio en el gusto del público a continuación de la Exposición colombina.

Sin embargo, soslayando lo ocurrido personalmente a varios arquitectos y en particular a Sullivan, el personaje culturalmente más valioso de los citados, la Exposición colombina consiguió sólo en parte frenar el flujo productivo vital de la construcción en Chicago. Así pues, a nuestro entender, dicha manifestación, aunque produjo una crisis momentánea, acabó por determinar una clarificación de los hechos de que nos ocupamos. Después del '93, en efecto, es la corriente estructuralista iniciada por William Le Baron Jenney la que permanece, la única que se consagraba, lejos de toda veleidad culturalista, por sus razones técnicas, económicas y figurativas más cercanas a las demandas de la clientela.

Ya Hitchcock, en su *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, había proseguido su clasificación

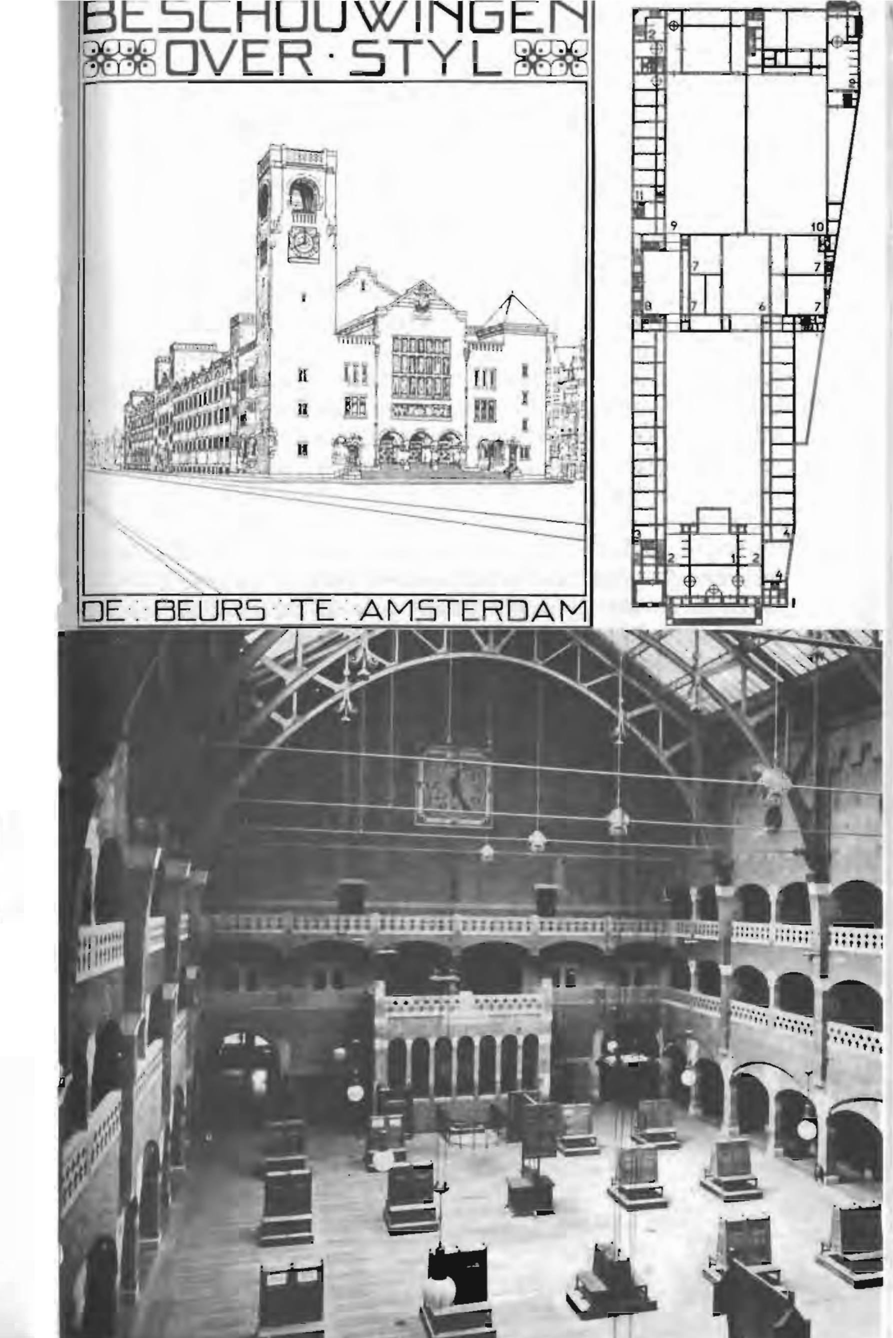
de las obras americanas de finales del XIX sin dar excesiva importancia a la actuación retardadora de la Exposición colombina; recientemente, la influencia de esta última ha sido reconsiderada de forma más convincente. En un artículo de 1956, Luigi Pellegrini, tras haber publicado una vasta serie de rascacielos realizados en Chicago después del '93 —todos en la línea a la que nos hemos referido—, sostiene que: «La célebre escuela señalada en los libros con las fechas 1880-93 no debe limitarse sólo a los episodios aislados del XIX: continúa y sigue produciendo obras al menos en todo el primer cuarto de nuestro siglo. Los rascacielos de Mies encajan perfectamente en esta tradición. Nada más falso que creer literalmente en el mito de la Exposición Colombina como destructora de todos los valores de la Escuela de Chicago. Estos valores no eran meramente figurativos y, por tanto, no podían perderse con la aparición de una moda académica. Estaban apegados al mundo social y técnico de Chicago y, condenados al ostracismo por la cultura oficial, resurgían en la práctica edificatoria inevitablemente» [37]. Estamos de acuerdo con este razonamiento, que, a su vez, confirma implícitamente los aspectos positivos y negativos del fenómeno arquitectónico de Chicago, emblemático en su conjunto, que ya hemos señalado en las consideraciones generales expresadas al inicio del presente párrafo.

La Bolsa de Amsterdam

La obra que parece concluir realmente el eclecticismo historicista es la Bolsa que Hendrik Petrus Berlage (1856-1934) construyó en Amsterdam entre 1898 y 1903. Y no sólo por lo tardío de su fecha —esta obra neorrománica fue realizada en los años en que el *Art Nouveau* había decretado el fin de todos los *revivals*—, sino también porque resume los mejores aspectos de todos los fenómenos que hemos englobado en el eclecticismo histori-

cista: la elección motivada de un modelo histórico frente a los demás, la exigencia moral, la identificación ética-estética, las razones constructivas, el valor simbólico-representativo, etc. En suma, constituye (gracias también a cuanto se desprende de la obra teórica de su autor) un compendio de todos los afanes del siglo, desde las indicaciones de Ruskin y Morris a las de Viollet-le-Duc y Semper; de la continuidad de la tradición a la demanda innovadora; del mercantilismo burgués al socialismo; de las técnicas tradicionales de la artesanía a las industriales de la ingeniería. Como tal, la Bolsa de Amsterdam está entre las obras más emblemáticas de finales del siglo XIX, pero es también una construcción paradigmática para la producción posterior de la arquitectura holandesa contemporánea, e incluso de la urbanística de este país tan civilizado, uno de los pocos en que el Movimiento Moderno ha vencido en la batalla.

El edificio se eleva en el corazón de la ciudad del siglo XVII, donde la escena urbana se caracteriza por la alineación de casas de fachadas muy estrechas a lo largo de los canales. Ocupa una extensa área asimilable a un trapecio rectángulo muy alargado. Sus espacios principales son los de las tres salas, respectivamente, de la Bolsa de comercio, la Bolsa de cereales y la Bolsa de valores; mientras que éstas dos aprovechan la amplitud debida a la base mayor del trapecio, la primera, el espacio interno más significativo, ocupa el lado más estrecho, que corresponde al frente con la entrada principal (las otras se encuentran en el lado opuesto) y con la torre en esquina. A lo largo de los lados mayores de las tres salas, que tienen forma rectangular, se enlazan tres órdenes de pequeños espacios modulares destinados a oficinas; en los lados menores de los salones, en tres zonas, una central y dos correspondientes a las bases del trapecio, hay



H. P. Berlage, la Bolsa de Amsterdam, perspectiva exterior, planta e interior. ▶

locales, por así decir, intermedios, que contienen la cámara de comercio, la dirección, los espacios de representaciones, las oficinas postales, etc.; la comunicación entre estas zonas está asegurada por galerías que discurren a lo largo de los lados de los salones.

En el exterior, todo en ladrillo como el interior, la jerarquía planimétrica se pone claramente de manifiesto mediante otra jerarquía altimétrica. A la torre de la esquina, que es el elemento predominante, siguen, por orden de alturas, el volumen entre las tres salas con cubierta inclinada, el de las zonas de espacios intermedios y el de las tres plantas de oficinas, mientras que las escaleras, encerradas en cuerpos independientes, articulan la volumetría general, evitando la monotonía de las esquinas o de los tramos demasiado largos de las fachadas. Pero hablar de volumetría es quizá impropio: todos los lados del edificio son muros absolutamente carentes de salientes y entrantes, articulándose esta pared lisa sólo en sentido vertical. Sólo gracias a la alternancia de elevaciones y descensos de este plano perfilado se percibe, al nivel de las cubiertas escalonadas, toda la variedad de la volumetría interna, que corresponde precisamente a la silueta del compacto muro perimetral. Además de ello, y orientado hacia el interior, hay un rico juego de prismas rectangulares, triangulares, piramidales, etc., que hacen pensar en una ciudadela medieval encerrada en una muralla lisa y guarnecida de torres, o bien en un «objeto» tallado en múltiples facetas y cortado a pico en sus caras laterales. No queremos insistir en otras comparaciones, pero no podemos olvidar la hipótesis de que esta técnica de los muros lisos —que aparece continuamente en el interior e incluso en toda la plástica menor— haya sido inspirada por la talla de diamantes, que precisamente en Amsterdam tiene sus más expertos artífices, para los cuales construyó el propio Berlage en 1900 la sede de su sindicato. Comparaciones aparte, este «artificio» del muro tallado convierte a la fachada, de la manera mencionada, en un reflejo de los espacios internos, es decir,

de factores propios de la arquitectura y, al mismo tiempo, por su rigurosa alineación y por la intención de reproducir en el ritmo de los huecos el de las casas a lo largo de los canales, hace que las propias fachadas se constituyan en factores de la escena urbana. Y si de todos los edificios bien insertados puede decirse que sus fachadas son al tiempo «figuras» de la arquitectura y de la urbanística, en este caso dicho fenómeno se acentúa al máximo debido a la falta de todo tipo de saliente y entrante, a la reducción de interior y exterior en un muro perfectamente plano. Por tanto, la característica principal de la obra —la fusión de todos los salientes en la superficie plana del muro— no se entiende sólo como una simplificación estilística, una modernización del románico en el siglo XIX, no es sólo cuestión de detalle y de plástica menor, como la de los capiteles, cornisas y decoraciones que no sobresalen de las pilastras, de los huecos de las ventanas, etc., sino que, sobre todo, debe considerarse como una intención de hacer aún más nítida la definición espacial que tenían ya los elementos y la articulación de los espacios en el románico. La comparación con éste de la Bolsa de Amsterdam, establecida hasta ahora sólo en el plano del gusto y de la exigencia «moral», de la sinceridad constructiva, debería profundizarse sobre todo en lo que se refiere a la relación dialéctica de la conformación espacial, el juego de la norma y su derogación que esta obra de finales del siglo XIX establece con su modelo medieval.

En el estilo-código románico y especialmente en su principal tipo edificatorio, la iglesia basilical, todo era claro y preciso constructiva y espacialmente: la métrica modular de las naves, la relación sencilla entre la mayor y las menores, el ritmo de las fachadas internas con las tribunas, la solución de la fachada principal, que no era sino un reflejo sobre el frente principal de la sección transversal del edificio, etc. Berlage recoge casi al pie de la letra estas características, de forma que, contrariamente a Richardson, al que suele asociársele, no aprecia del

románico tanto la estructura masiva de los arcos, que en la Bolsa se convierten en poco más que simples molduras de huecos, ni el gusto bárbaro por los gruesos sillares de piedra (de los que el americano hacía un uso magistral) que aquí se traducen en un paramento uniforme de ladrillo, sino precisamente la organización inteligible y la función espacial de cada una de las partes de la catedral románica, cuyo mensaje religioso se confiaba a la simplicidad conmensurable de las partes y del organismo completo.

Y llegamos al punto de hablar de aquello que relaciona o distingue la obra en cuestión con la basílica románica. Ya hemos señalado que la volumetría interna del edificio holandés se traduce, igual que en las iglesias medievales, en el perfil de la fachada; es evidente que el propio frente principal expresa una especie de nave central (el salón de la Bolsa de comercio) y dos naves laterales (las de las oficinas), a pesar de la presencia de la torre y del cuerpo de la escalera colocados a ambos lados de la fachada. En el interior —y hablamos, finalmente, del famoso espacio del salón— el paralelismo con el modelo medieval es menos evidente, pero aún subsiste. Comparado con la nave central de la basílica románica, el gran espacio de la Bolsa presenta, como aquélla, las pequeñas naves laterales, el mismo ritmo de dos arcadas entre una pilastra y otra, una sucesión de logias sobre logias asimilable a una doble tribuna; por encima de todo, ese carácter de interior que tiene el valor de «exterior», debido allí, además de a la amplitud, a la mayor altura de la nave central, que recibe luz por encima de las naves laterales y de las tribunas, y aquí a la cubierta de hierro y cristal que ilumina desde arriba el gran vacío. La analogía, sin embargo, está totalmente transfigurada, no sólo por las innovaciones morfológicas, como la estructura metálica y las arcadas reticulares ojivales de la cubierta, clave de la modernidad de la obra, y los ya mencionados muros enrasados con la reducción de todas las articulaciones a un plano, etc., sino sobre todo por el diferente

tratamiento dimensional, que confiere a la obra un significado completamente moderno. Considerado el salón en su totalidad, o recorriéndolo y distinguiendo su función de la de las logias con oficinas que lo rodean, se desecha la idea de compararlo con una nave central de basílica románica para dejar paso a otra —teniendo en cuenta su característica de espacio interno con valor de espacio «exterior»—, la de una plaza medieval rodeada de pórticos y logias.

Esta última comparación ha sido ya notada por otros, y al recogerla aquí entramos directamente en la interpretación simbólico-semántica de la obra. Como observa G. Grassi, la Bolsa de Amsterdam «es un edificio público cuya importancia representativa puede aprehenderse plenamente sólo si se piensa en la gran tradición mercantil holandesa. Está situado en el núcleo vital de la ciudad, enfrentado al mar...; (Berlage) partiendo del planteamiento esquemático de un palacio de oficinas, quiere ver en las relaciones libres de trabajo la condición para la formulación del espacio. Así, para las salas de contratación, abiertas a la luz por medio de las cubiertas de hierro y cristal, se inspiró en las plazas civiles medievales, donde se estrechaban los vínculos entre los hombres libres, y no en los edificios afectados de una monumentalidad vacía que se levantaban en las grandes capitales europeas»[38]. Pero para diferenciar la obra que estudiamos de tales edificios, además de esta exigencia ético-civil, que recoge en el plano de los contenidos la continuidad con la tradición, además del uso de los materiales y la distinción «serena»[39] y clara de las partes en el todo, en el plano de las formas, contribuyen otros valores semánticos. El sentido algo serio y grave del espacio interior está subrayado, tal vez por contraste, por los elementos de detalle, como el blanco de las rótulas-capiteles que se destaca del rojo oscuro de los ladrillos, los elementos lineales de la cubierta metálica, la trama poco tupida de los tirantes verticales y horizontales, en cuyos puntos de cruce se disponen bridas, los largos

cables que sujetan a las vigas las lámparas de exquisito diseño, como el de los faroles exteriores, muy singular, los austeros asientos y la sólida severidad de la decoración en madera, etc.; todo esto confiere claramente a la sala principal de la Bolsa un significado a la vez laico y eclesiástico, una mezcla de catedral e hilatura. También Grassi habla de la «fascinación 'mística' ('fides qua creditur' en el trabajo) de esta sala».

Tras la Bolsa que, a su vez, había seguido a una serie de edificios eclesiásticos renacentistas, Berlage realiza un viaje a los Estados Unidos; vuelve profundamente influenciado por la obra del primer Wright y difunde su conocimiento en Holanda. Sus construcciones más significativas, además de la examinada, son la Holland House, en Londres, de 1914, y el Gemeente Museum de La Haya, terminado en 1934. En el campo urbanístico, en el que desempeña una intensa actividad como consejero en la administración de Rotterdam, de Utrecht y de La Haya, Berlage opone a la idea de la ciudad-jardín el valor sociocultural de la gran ciudad, apoyado por la particularísima condición territorial holandesa, por la difusión allí más lenta de la industrialización y por la propia legislación urbanística del país. Su obra más significativa en este sector fue el barrio Zuid de Amsterdam, proyectado en 1917. Como todos los precursores del Movimiento Moderno, desempeña también una eficaz actividad teórica y divulgativa, orientada a la renovación de las relaciones entre arquitectura y sociedad, y sobre este tema desarrolla la ponencia presentada en el primer congreso del CIAM, celebrado en La Sarraz en 1928, en el que participó como único exponente de la vieja generación.

A su obra se asocian, aunque por diversos motivos, las dos principales tendencias de la arquitectura moderna en Holanda, el grupo de *Wendingen* y el de *De Stijl*, lo que demuestra la amplitud de sus enseñanzas.

II

EL ART NOUVEAU

Nuestro intento de dividir en épocas la historia de la arquitectura contemporánea mediante la «construcción», para cada una de las fases, de un código-estilo tipo e ideal resulta más apta para el *Art Nouveau* de lo que ha sido para el eclecticismo historicista. Efectivamente, en el capítulo anterior la exigencia de informar al lector de una serie de «hechos» preliminares a todo el desarrollo de la arquitectura moderna y la de englobar esta especie de premisa general en la propia idea del eclecticismo historicista nos han impedido realizar un modelo histórico-estructural claro y unívoco al que referir todas las obras de esa época, aparte de las pocas que han sido analizadas en profundidad, evidentemente. Con el *Art Nouveau*, sea porque permanecen invariables o en vías de desarrollo las condiciones históricas generales, sea porque este estilo traduce directamente en formas dichas condiciones, introduciéndolas, por así decirlo, en la realidad interna de la arquitectura y de las artes aplicadas, sea incluso porque tiene una vida más breve que el período anterior o, en fin, porque desde el mismo momento en que surgió se ha considerado como un estilo unitario, creemos que resulta más precisa la formulación de nuestro modelo tipo-ideal.



Recordando que esto se realiza mediante la acentuación unilateral de uno o varios puntos de vista y mediante la conexión de una serie de fenómenos determinados, que se corresponden no tanto con la «realidad de los hechos» como, especialmente, con los puntos de vista analizados unilateralmente, para formar un cuadro conceptual unitario en sí, debemos explicar desde el inicio de nuestro discurso sobre el *Art Nouveau* cuáles son los fenómenos particulares que intentamos relacionar y con qué específica acentuación. Esta acentuación o selección, o si se quiere tesis, es la de que este estilo no nos interesa tanto por su debatido origen, ni por su prematuro fin, ligado a la primera guerra mundial que, a nuestro juicio, marcó un cambio más decisivo que la segunda, ni tampoco por las grandes personalidades creativas que lo desarrollaron o lo adoptaron, sino más bien porque constituyó un «inicio» fundamental y reconocido de la realidad arquitectónica moderna, así como una especie de unidad genética básica que transmitió la gran herencia cultural del siglo XIX a nuestro siglo. Este punto del *Art Nouveau* como génesis de la arquitectura moderna, en el cual, como en todo proceso hereditario, pueden reconocerse aspectos todavía actuales, obligaría a quienes quieran estudiar su estructura a relacionarlo con muchos más caracteres, fenómenos e ideas de lo que hasta ahora ha hecho la investigación historiográfica. Es improbable que en la limitación del presente ensayo tengamos la posibilidad de hacerlo; sin embargo, haciendo hincapié en sus características más peculiares para nosotros y en el mismo tono que daremos a los argumentos, tendremos siempre la intención de mostrar cómo y qué transmite esta «unidad genética» del pasado al futuro.

Un vestido diseñado por H. Van de Velde.
V. Horta, detalle de la casa Solvay, Bruselas (1895), e interior de la casa Van Eetvelde, Bruselas (1894-1901).
Los esposos Curie.
◄

El origen del *Art Nouveau* —del cual haremos apenas un esquema, en línea con la intención pedagógica del presente estudio— se ha encontrado en una serie de circunstancias concomitantes, entre las cuales, según el autor, aparecían de vez en cuando el *Gothic Revival*, el movimiento *Arts and Crafts*, la construcción en hierro, la influencia de los pintores prerrafaelistas, impresionistas y simbolistas, la moda de los objetos orientales, principalmente japoneses, y uno de cuyos mayores importadores fue el inglés A. L. Liberty (de aquí el nombre, no carente de doble sentido, entre los muchos que tiene este estilo), el gusto ligado a nuevas técnicas particulares como la de la curvatura de la madera, adoptada por Thonet desde 1830, etc. Todos estos componentes aportaron una contribución al nacimiento del nuevo lenguaje, pero es bastante arduo determinar cuál fue la decisiva. Por nuestra parte, la génesis del *Art Nouveau* que, por otro lado, no fue solamente un estilo arquitectónico, sino que impregnó todas las costumbres de una época, se considera como la conclusión de una larga evolución de problemas culturales y de variaciones del gusto que durante todo el siglo XIX pretendían definir *ex novo* un «estilo». Sin nada que objetar a la genial fantasía de Víctor Horta, que lleva a cabo la primera encarnación arquitectónica completa de este estilo en la casa Tassel, construida en 1893 en la calle Turín, núm. 12, de Bruselas, vemos que si su edificio no hubiera sido precedido por una larga evolución del gusto (término que usamos en el sentido dado por L. Venturi, es decir, extendido a todos los factores socioculturales que acompañan a la historia del arte) y no hubiese respondido a las expectativas de varios decenios, no habría alcanzado el éxito inmediato ni la enorme influencia que tuvo. Si además buscamos cuáles han sido los precedentes de la obra de Horta, podemos pensar más concretamente, refiriéndonos a las declaraciones explícitas del arquitecto, en Viollet-le-Duc, en los pintores postimpresionistas y en un interés

orgánico, pero no naturalista, que precisamente en aquellos años estaba teorizando la estética del *Einfühlung*.

Caracteres invariantes del Art Nouveau

Superada la *vexata quaestio* del origen de este estilo y entrando en lo más profundo de sus aspectos, que es lo que queremos acentuar, es decir, la forma que dio a una tradición cultural con sus implicaciones para el futuro, hemos de referirnos a la fenomenología de sus mejores años y comenzar a distinguir los caracteres invariantes del *Art Nouveau* de las diversas producciones nacionales inspiradas en este código-estilo.

Al hablar de características constantes entre un arquitecto y otro, entre un país y otro, encontramos el primer aspecto peculiar del fenómeno que nos ocupa: a pesar de la diversidad de interpretación, debida a los diferentes ambientes en los que surge, el *Art Nouveau* fue un estilo internacional. Y esta es la primera herencia del siglo XIX, asimilada pero debidamente transformada. Habían sido así el neoclasicismo, el neogótico y, en general, todo el eclecticismo historicista, pero con acentos marcadamente diferentes; las formas del mundo clásico habían sido un ideal supranacional al que se recurría en aras de su perfección «racional» o considerando que el propio país, la propia ciudad, la administración, las instituciones, etc., eran los herederos actuales de aquella antigua civilización de arte y cultura. El neogótico, aun teniendo connotaciones de orden universal, como el ideal religioso, por ejemplo, poseía además en los países nórdicos la voluntad de un renacimiento de las diversas tradiciones nacionales, por no hablar de una especie de rivalidad de la cultura septentrional frente a la antigua hegemonía clásico-renacentista del sur europeo. En cualquier caso, el carácter internacional del eclecticismo se refería a varios modelos, todos ellos lejanos en el tiempo. El internacionalismo del *Art Nouveau* fue decididamente

sincrónico, tanto en lo que concierne a las formas como en lo que se refiere a los significados socioculturales. Su carácter internacional entraba en la lógica del sistema capitalista, en los ideales y en los intereses de los países industrialmente más desarrollados que habían aprovechado y obtenido las mayores ventajas con la liberalización de los intercambios, con la superación de un cierto tipo de nacionalismo y con los modernos sistemas de transportes y comunicaciones. Por otra parte, también la otra clase protagonista de la revolución industrial, el proletariado, y los intelectuales que asumieron su dirección, habían comprendido hacía tiempo que tanto en nombre de los valores ideales como en el de los intereses prácticos, debían obtener su mayor fuerza de la unión internacional. Y aprovechamos la ocasión para mencionar los problemas políticos y sociales del *Art Nouveau*. Se ha observado ya que fue la expresión de una cultura de clase, y se ha visto en el esteticismo de este estilo el intento de la burguesía de resolver la lucha de clases; la «belleza» y el bajo coste de los productos manufacturados compensarían exigencias más profundas y sustanciales del proletariado que seguían estando insatisfechas. Es evidente e indudable que el *Art Nouveau* fue el fruto cultural de la clase hegemónica, pero resulta bastante menos convincente pensar que fue una cultura clasista en el sentido de desarrollarse en beneficio de una clase y en perjuicio de la otra. Considerar que las reivindicaciones más serias del proletariado quedaran satisfechas mediante el «ornamento» de los productos *liberty* significa atribuirle una ingenuidad que como clase nunca tuvo. Es cierto que el nuevo estilo presentó connotaciones de optimismo progresista, de la alegría de vivir, de gusto por gastar y consumir; pero estos aspectos heredados de la cultura decimonónica, y exigencia legítima de toda sociedad en vías de desarrollo, no reflejaban tanto la astucia de los patronos como la dinámica entre producción y consumo, la dialéctica entre oferta y demanda base de la moderna civilización industrial. Sin

duda, estos aspectos pertenecen a la lógica de la economía capitalista, pero estamos en la obligación de distinguir dentro de ella aquellos factores socialmente más avanzados que han pasado a ser patrimonio histórico y cultural de todos; por ejemplo, la cualificación por parte del *Art Nouveau* de la producción de productos manufacturados, accesibles a toda la escala social, el nacimiento con ello del moderno *industrial design,* con sus límites, pero también con su primitiva y más genuina expresión que veremos mejor más adelatne. En suma, si el *Art Nouveau* fue el estilo de los barrios señoriales y de las casas burguesas (pero de los burgueses intelectual y socialmente más preparados) fue también el estilo de los grandes almacenes y de los ferrocarriles metropolitanos, de las casas del pueblo (una de ellas fue la obra maestra de Horta) e incluso de las hilaturas, que fueron escenario de las más enconadas luchas sindicales, no las primeras, naturalmente, pero sí en las que el proletariado participó con mayor conciencia de clase, y no en pocos países, sino en todos aquéllos en los que ya estaba arraigada la civilización industrial.

El segundo aspecto invariante del *Art Nouveau* fue el de la completa liberación frente a las formas del pasado. Después de más de un siglo en que turbulentas innovaciones tecnológicas, técnicas, científicas y económicas habían marcado el nacimiento del mundo contemporáneo y habían incidido directamente en el campo arquitectónico y urbanístico con la formación de nuevas tipologías edificatorias, con el aumento de los alojamientos populares, con la mejora, la reestructuración y, en la práctica, la creación de la ciudad moderna, sin haberse producido todavía el tan esperado «estilo» nuevo, objeto de tantas teorizaciones, concursos y compromisos, es en este momento donde surge con el *Art Nouveau* el código más adecuado y apto para expresar estos nuevos mensajes. La liberación respecto a los estilemas tradicionales puede considerarse basada en tres componentes principales íntimamente relacionados entre sí: la aceptación de la tecno-

logía moderna, así como la voluntad de «doblegarla» a las nuevas exigencias del gusto; la definición de éste, que deriva de un nuevo modo de entender la relación natural-artificial y el soporte teórico-estético del *Einfühlung*, que a su vez definía dicha relación. A esta tríada morfológica, que especificaremos mejor más adelante, se asociaron contenidos viejos y nuevos que se fundieron en una «voluntad artística» (*Kunstwollen*) tan unitaria como inédita.

Indudablemente, no faltaron en este estilo totalmente nuevo, dependiendo de los artistas y de las escuelas nacionales, unas veces una mirada al medioevo (Mackintosh y más aún Gaudí), otras al clasicismo (Wagner, Olbrich, Hoffmann) e incluso alguna de tipo vernáculo (el primer Van de Velde), etc., pero estas miradas, por otro lado completamente transfiguradas, no eran fruto de elecciones eclécticas, sino que más bien derivaban de la tradición y de la formación de estos arquitectos.

La tercera característica invariante del estilo, que se realiza más o menos por completo dependiendo del grado de industrialización de los países afectados por el fenómeno, es el acortamiento de las distancias, la consideración paritaria de todos los sectores implicados en el nuevo gusto, desde el vestido a las artes gráficas, desde las artes figurativas al teatro, desde la publicidad a la decoración, desde la arquitectura a la urbanística. Aquí se realiza aquella unificación ideal entre artes mayores y menores, llamadas puras y aplicadas, que no sólo fue alentada por Morris, sino también por toda la cultura decimonónica más ilustrada: sobre ello hablaron y estudiaron Semper, Viollet-le-Duc, Cole, Laborde, etc. El *Art Nouveau* unifica estas contribuciones diversas, no sólo al superar el dualismo preconcebido entre artesanado e industria, sino sobre todo dando a aquellas teorías e intenciones unificadoras una forma estilística bien precisa. Es esta *forma*, esta «reducción formal», la que traduce el debate del siglo XIX sobre el problema de los productos manufacturados en un tema conocido por todos y, por

tanto, de gran relieve social; así pues, solamente mediante la producción de una «moda» —fenómeno que consideramos de primordial importancia para la historia de la cultura y del arte, y principalmente en la civilización industrial de masas contemporánea— podía difundirse aquella idea de Morris de la arquitectura como conjunto de todas las modificaciones y conformaciones llevadas a cabo por el hombre para resolver sus propias necesidades. Como ya se ha observado, con el *Art Nouveau* se «fija el principio de la 'calidad' en el producto industrial. Y una vez fijado, la idea de la forma como ritmo o musicalidad, independiente de una función representativa, constituye la primera intuición de lo «bello», que actúa más en la ideación que en el proceso ejecutivo y que se plantea como un *a priori* de lo útil. Sustituyendo al 'fetichismo del producto o de la mercancía' el fetichismo del proyecto, del 'design', dejará de ser único e irrepetible y adquirirá un valor precisamente por su repetitividad infinita, es decir, por su expansión ilimitada y niveladora de toda la esfera social» [1]. En realidad, el estilo que nos ocupa anticipa solamente el principio de la cantidad como valor, pero no efectúa el proceso de cuantificación de un prototipo que será característico del diseño industrial; Horta, Van de Velde, Mackintosh, Olbrich, están demasiado comprometidos en experiencias diversas, a veces heterogéneas, que demuestran la versatilidad de su estilo, para dirigir una investigación larga y paciente sobre el proyecto de un prototipo que ninguna industria puede ni quiere producir en millares de ejemplares. Por tanto, el *Art Nouveau*, a pesar de algunas excepciones y de algunos precedentes significativos [2], permanece en un nivel productivo artesanal. Sin embargo, si bien no da lugar al moderno *industrial design*, es cierto que con este estilo el problema teórico y la indicación metodológica del *design* quedan casi completamente definidas. En efecto, mientras que la producción británica de ascendencia morrisiana, en su pretendida intencionalidad artesanal, identificaba la figura del artis-

ta con la del ejecutor, la producción del *Art Nouveau*, enfocando «intencionalmente» el proceso industrial, determina la relación artista-fabricante o, por lo menos, la del artista y el ejecutor, en la cual se devuelve al primero el objetivo de la «calidad» de los productos manufacturados.

Las otras características invariantes del estilo-código que estudiamos se analizan en la arquitectura desde el plano morfológico o en el ámbito más próximo a él, y son: la acentuación lineal por encima de todas las demás componentes lingüísticas; el uso del hierro, cuya elaboración industrial en perfiles permitía su empleo más variado y la máxima diversidad en las conformaciones lineales; la adopción conjunta de hierro y muros de fábrica; la tendencia a usar muchos materiales en un mismo edificio, la piedra, el ladrillo, el vidrio, la cerámica, la madera, la variedad de los colores, determinando así no sólo la exuberancia del estilo, sino también el propósito de agrupar más sectores productivos; incluso en este propósito global se considera el hecho de que, así como en el interior el *Art Nouveau* modela los espacios con una decoración y unos objetos de rigurosa unidad estilística, al exterior tiende a fundir la arquitectura con la naturaleza, la casa con el jardín, los complejos edificatorios con el conjunto de la escena urbana. Si la arquitectura de la ingeniería había resuelto la relación con la naturaleza aprovechando la transparencia de sus estructuras «gráficas», o bien englobando materialmente algunos elementos naturales —piénsese en el modelo de los invernaderos y en el propio palacio de Paxton— el *Art Nouveau* instaura una relación aún más estrecha con la naturaleza: la organicidad de ésta impregna e inspira la propia conformación arquitectónica. Con este propósito se menciona otra característica primordial de este estilo, que ya hemos señalado: la tangible encarnación en él de la teoría estética del *Einfühlung*. De ello nos hemos ocupado específicamente en otro lugar [3], pero puesto que sus signos están presentes de forma tangible en muchas obras,

puesto que sirve para distinguir las dos corrientes principales del estilo, la orgánica y la geométrica y que, en fin, su presencia denota precisamente el grado cualitativo del mejor *Art Nouveau*, diferenciándolo sensiblemente de la producción de los epígonos y de los centros periféricos, debemos mencionarlo también aquí y subrayar que el *Einfühlung* sirve para explicar tanto una de las principales matrices estilístico-conformativas del *Art Nouveau* como sus valores semántico-comunicativos. No hace falta añadir que la relación con la teoría mencionada constituye otro signo de la herencia decimonónica que el nuevo estilo transmite a nuestro siglo y que presenta aún hoy aspectos actuales.

Einfühlung y «*abstracción*»

La estética del *Einfühlung* (término que puede traducirse como «introducción del sentimiento», «sentir total», «simpatía simbólica», consenso, empatía) nace del compromiso entre el pensamiento idealista y la investigación psicológica para responder a la pregunta de por qué los hombres son atraídos o repelidos por las formas de los fenómenos, tanto del arte como de la naturaleza. Sintetizando los resultados de muchos estudios sobre la relación entre el observador y el objeto, entre el artista y la obra, entre la obra y el espectador, surgidos todos en el ámbito de la cultura alemana, Nicco Fasola escribe: «Nada de lo que percibimos actúa puramente por sí mismo, sino que todo actúa en conjunto, como resonancia de la afinidad que hay en nosotros» [4]. Se determinaba así una serie de símbolos y de formas cuya presencia permitía una lectura semántica de la arquitectura. Las líneas verticales, horizontales, oblicuas, las formas geométricas planas y volumétricas, las ilusiones ópticas y los colores se asocian y se aceptan o rechazan gracias a sensaciones análogas preexistentes en nosotros, como el sentido de calma, de equilibrio, de incertidumbre y otros

similares. Entre todos los estudiosos que se ocuparon de tales problemas, el arquitecto Henry Van de Velde hizo una interpretación y adoptó una metodología que convirtió el *Einfühlung* en uno de los principales soportes teóricos del *Art Nouveau*. «La línea es una fuerza —escribe en 1902— que actúa de la misma manera que las fuerzas naturales elementales: varias líneas de fuerza que se encuentran, actuando en sentido contrario en las mismas condiciones, producen los mismos resultados que las fuerzas naturales en oposición recíproca (...). Operan en estas líneas las mismas fuerzas que en la naturaleza están presentes en el viento, en el fuego y en el aire. El arroyo que se precipita contra una piedra que se opone a su curso cambia de dirección y dirige sus aguas contra la orilla opuesta, para socavar y minar sus márgenes. Los vientos que soplan contra las poderosas cimas de las montañas se rompen en sus masas inmóviles, y el fuego encendido bajo bóvedas de piedra se extiende, sube y se lanza en busca de salida» [5]. Con estas observaciones, Van de Velde no sólo establece una relación entre acción y reacción que puede encontrarse tanto en la naturaleza como en el cálculo estático, sino que además, mediante un proceso de semejanza, explica el gusto sinuoso por la línea, denominado «golpe de látigo», típico del *Art Nouveau*, refiriéndolo al movimiento y a la dinámica de las fuerzas naturales. Sin embargo, y esto es lo que más importa, «la línea extrae la fuerza de la energía de quien la ha trazado». Con este comentario, Van de Velde no considera la obra del artista como un mimetismo naturalista pasivo. Por su parte, Horta afirmaba *Je laisse la fleur et la feuille et je prends la tige*, confirmando otra vez su inspiración orgánica, pero no naturalista.

Pero si las características mencionadas son suficientes para dar una idea de las relaciones entre el *Einfühlung* y el estilo de que nos ocupamos, explican solamente la tendencia orgánica que se desarrolló en el ámbito de éste, pero no la otra, que igualmente tuvo gran relieve.

Efectivamente, en el *Art Nouveau* pueden distinguirse dos líneas del gusto —y con esto empezamos a afrontar el tema de los factores variables de este código-estilo—, dos familias morfológicas: una caracterizada por las formas cóncavo-convexas (Horta, Van de Velde, Gaudí) y otra apoyada fundamentalmente en un rigor geométrico (la escuela de Wagner, Mackintosh, el primer Wright). Ahora bien, ¿podemos asociar también a esta segunda tendencia la teoría del *Einfühlung*? Puede encontrarse una respuesta en la obra de Worringer [6]. Este prosigue los estudios sobre esta teoría, pero los asocia a un nuevo enfoque que se refiere a la «abstracción», considerada por él como experiencia histórica recurrente. Según este autor existiría en el hombre una exigencia psicológica que le impulsa hacia lo orgánico, que determina en él una relación de simpatía con lo bello de la naturaleza, y otra exigencia opuesta, siempre de tipo psicológico, que le empuja hacia la perfección matemática, la objetividad de las formas regulares y la abstracción. Estos impulsos estarían vinculados con las fases evolutivas de los fenómenos perceptivos y conceptuales de la historia del hombre. La tendencia a la abstracción se encontraría en el hombre primitivo, indefenso y expuesto a los enfrentamientos de la realidad fenoménica, que llega sólo a percibir, pero difícilmente a modificar según sus propias exigencias; para él, la creación artística sería la evasión del mundo perceptivo caótico para conformar imágenes «conceptuales» y controladas, que entran en el dominio de la abstracción geométrica. La tendencia opuesta, la del organicismo vital, se encontraría posteriormente, en el arte clásico. Es decir, en una cultura donde el individuo ha llegado a ser capaz de controlar la arbitrariedad del mundo fenoménico hasta el punto de interpretar esa realidad con su propio sentimiento, de disfrutarla, de ensimismarse con ella.

Prescindiendo de estas consideraciones históricas y antropológicas, por otra parte bastante discutibles, es significativo que se interpreten ambas corrientes, la orgá-

nica del *Einfühlung* y la geométrica de la abstracción, mediante una misma visión fisio-psíquica; la psicología se convierte en la clave conformativa y comunicativa del *Art Nouveau,* de cada una de las dos tendencias que lo componen. Analizadas desde una perspectiva actual, las conclusiones que produjo la contribución de Worringer resultan mucho más significativas de lo que él mismo suponía. Efectivamente, al haber asociado el *Einfühlung* a la familia morfológica de los motivos cóncavo-convexos y la abstracción a la de los ritmos geométricos, y puesto que el organicismo y el geometrismo coexistieron en los mismos períodos y en la misma «cultura» del *Art Nouveau,* es lícito incluir en ellos muchas más obras y personalidades creativas de las que anteriormente se pensaba. Al mismo tiempo, reconociendo una matriz psicológica común a la organicidad y a la abstracción, especialmente en cuanto se refiere a su valor semántico, resulta evidente que ambas fueron, en cierto modo, intercambiables; esto es, se tienen obras que, aun perteneciendo a la línea orgánica, presentaban un significado «geométrico», por así decirlo, racional, funcionalista (pensemos no tanto en las obras maestras destacadas como en la escogida producción «literaria» que dará lugar al protorracionalismo, particularmente en Alemania) y obras que, informadas totalmente dentro de la abstracción geométrica, tuvieron un significado orgánico, como es el caso del primer Wright. Sus *Prairie Houses* preludian en sus planteamientos espaciales el lenguaje arquitectónico europeo con varios decenios de anticipación, pero permaneciendo siempre en el ámbito de la cultura *Art Nouveau.* Además de su plástica menor y sus recursos decorativos, donde la afinidad con el gusto de Mackintosh es indudable, las primeras obras de Wright, desde la casa Willits al Unity Temple, desde el Larkin a la casa Robie, se ligan a este código-estilo en la medida en que traducen en conformación espacial (en *Raumgestaltung,* otra teoría europea estrechamente emparentada con el *Einfühlung*) su poética de las líneas de fuerza. En dichas obras el

Art Nouveau, en lugar de caer en un florealismo naturalista o, en el otro extremo, en un purismo moralista, da vida a un nuevo sentido de la geometría, de una geometría no apriorística, sino vinculada a la realidad psicofisiológica del organismo arquitectónico. Podemos decir que las dos tendencias apuntadas por Worringer encuentran una síntesis perfecta en el primer Wright y después en los arquitectos cuya obra yace entre el *Art Nouveau* y el protorracionalismo.

Las variantes del Art Nouveau

Recordando que el hilo que guía nuestra historia no es el perfil de autores individuales, sino los códigos y subcódigos estructurales, nos referiremos a la obra de algunos maestros en lo que concierne a su aportación a la formación de aquéllos, que indican por otro lado la línea de tendencia asumida por los estilos en los diversos países. En Bélgica, donde nace, el *Art Nouveau* encontró un ambiente particularmente favorable a la renovación figurativa. Paralelamente a las grandes instalaciones industriales y facilitado por los recursos naturales del país, en un clima de progresismo, de renovación y de optimismo, se desarrolló una industria ligera especialmente atenta, en los años que precedieron y acompañaron al *Art Nouveau,* al movimiento promovido por los ingleses. Desde el '92 expusieron en Bruselas artistas británicos vinculados al movimiento de *Arts and Crafts,* mientras los mecenas, intelectuales y artistas organizaban muestras de los principales pintores impresionistas y post-impresionistas. La revista «L'Art Moderne», fundada en 1881, y el grupo de vanguardia *Les XX,* transformados en la asociación *La libre Esthétique,* fueron el fruto de una cultura autónoma, pero también instituciones que importaron en Bélgica tanto el arte «industrial» de los ingleses como el arte «independiente» de los franceses.

En ese ambiente activo e ilustrado surgen dos artistas, Víctor Horta (1861-1947) y Henry Van de Velde (1863-1957). El primero, al que se debe la «invención» del *Art Nouveau* y sus manifestaciones más auténticas, hasta el punto de poder identificar este estilo con su nombre, ocupa uno de los puestos de mayor importancia en la historia de la arquitectura contemporánea por las obras realizadas en el último decenio del siglo XIX y en el primero del XX. Estas obras, entre las que recordaremos las casas unifamiliares Tassel del '93, Winssinger del '94, Solvay del '94, Van Eetvelde del '95, Horta del '98, Aubecq de 1900 y edificios públicos como la Maison du Peuple del '95 y los almacenes «A l'Innovation» de 1901, además de constituir pruebas excepcionales del valor estético y del giro revolucionario del acontecer de la arquitectura moderna, marcan un momento determinante de la historia social y de las costumbres. Los clientes de Horta pertenecían a la burguesía más avanzada de Bruselas, eran los grandes profesionales e industriales ilustrados, muchos de los cuales estaban ligados al círculo de Armand Solvay, uno de los herederos de la gran industria internacional de la sosa. Este, además de ser mecenas de las artes y de las ciencias —reunía en su instituto personalidades como Planck, Rutherford, Mme. Curie, Poincaré y Einstein—, era un atento observador de las reformas sociales que siguieron a las enconadas batallas sindicales que tuvieron lugar en los años finales del siglo XIX e iniciales del XX; en sus fábricas se adoptaron mejoras sociales con cincuenta años de anticipación respecto a reformas análogas efectuadas en otros países [7].

No es casualidad que en este clima sociocultural, en el que el capitalismo va asumiendo formas nuevas y en el que la producción manufacturada tiende a expandirse a toda la esfera social, Horta realice su obra cumbre, la Maison du Peuple, o sea, la sede del partido socialista belga, de su cooperativa de consumo y del sindicato obrero de Bruselas. Al final de la primera guerra mundial, tras una temporada en Inglaterra y América, Horta recibe grandes reconocimientos oficiales, pero su genio declina y produce obras que no son clasicistas, como pretende tanta crítica, y no pueden compararse con las que había realizado en los años '90. En suma, el desarrollo artístico de este arquitecto sigue fatalmente el destino del estilo que él había iniciado y del que sigue siendo la más alta expresión.

A diferencia de Horta, que representa, por así decirlo, el «talento» del nuevo estilo y que concentró en la arquitectura propiamente dicha todos sus intereses, Van de Velde aparece como el artista selecto, interesado en los problemas teóricos, en la difusión del nuevo estilo, en el debate cultural y en la enseñanza, y dirige todos sus esfuerzos, al menos en el inicio de su carrera, hacia los sectores de las artes decorativas e industriales, aunque durante toda su vida permanece fiel a la idea de que un método unitario debe informar a todos los sectores proyectuales. Van de Velde contribuye al conocimiento del *Art Nouveau* en Francia, donde expone algunos de sus trabajos en el '95 en el local de Sigfried Bing, y sobre todo en Alemania, donde desarrollará la mayor parte de sus actividades profesionales y didácticas —dirige desde 1902 el Weimar Kunstgewerblicher Institut, que se convertirá en 1919 en la Bauhaus de Gropius— insertando la aportación original y expresiva del *Art Nouveau* belga en las características y exigencias completamente particulares que tuvo esta tendencia, como veremos, en la realidad alemana.

Pero, ¿cuál es, en definitiva, el carácter específico del *Art Nouveau* en Bélgica? Después de cuanto hemos visto en los párrafos precedentes y de las notas resumidas sobre los mayores artistas de aquel país, podemos intentar dar una respuesta a este interrogante, que vuelve a pre-

H. Van de Velde, muebles y objetos; escuela de arte de Weimar (1906). ▶


ecce
homo

sentarse al definir los subcódigos de los otros centros. La experiencia del nuevo estilo en Bélgica, en cuanto que su primera manifestación, por tener en Horta el iniciador y el intérprete más coherente de este gusto y en Van de Velde su mayor teórico, además del continuador en el continente del movimiento inglés y por haber reunido todas las características principales del *Art Nouveau* —la liberación respecto al eclecticismo historicista, la propuesta de un nuevo lenguaje, la contribución del *Einfühlung*, las nuevas exigencias sociales, en una palabra, toda la cultura arquitectónica centroeuropea de finales del siglo— puede considerarse no como una variante, sino como el paradigma del propio estilo, respecto al cual las otras producciones nacionales han de entenderse como variaciones o como subcódigos, sólo valorables mediante su comparación recíproca.

En Glasgow, Escocia, se encuentra otro centro de la evolución del código-estilo del que nos ocupamos y, por tanto, otra variante, en la obra de Charles Rennie Mackintosh (1868-1928). Por un lado, hereda la tradición de los *Arts and Crafts*, que en los años '90 se define por muchos críticos como proto-*Art Nouveau*, y especialmente la contribución arquitectónica de Voysey y, por otro lado, elabora una aportación original al nuevo estilo en una esfera, por así decirlo, privada, y en el ámbito de la escuela de arte de Glasgow [8]. Mackintosh, en el edificio de esta escuela, construido en 1897, en la ampliación del mismo con el arreglo de la biblioteca de 1907, en la Hill House de 1903, en los muebles expuestos en la Secesión de Viena de 1900 y en la Exposición de Turín de 1902, por citar las obras principales y las mayores manifestaciones fuera de Inglaterra, proporciona una versión del *Art Nouveau* sensiblemente diferente de la belga. Esta consiste en una reducción progresiva a la geometría de las fluencias lineales que soportan el diseño de los objetos, de las decoraciones, de la plástica menor. Efectivamente, mientras que las decoraciones pictóricas murales, los objetos pequeños, las vidrieras y los elementos arquitectónicos menores están informados por un linealismo que, si bien diferente de los ritmos cóncavo-convexos de Horta, acusa claramente su carácter decorativo, a medida que se pasa de estos sectores más o menos accesorios a los muebles y a la arquitectura prevalece el gusto por los planos, los volúmenes y la estructura geométrica. Esquematizando aún más estas particularidades del estilo de Mackintosh, podemos decir que el espacio interior de la arquitectura y los objetos que contiene pertenecen al dominio de la línea, del color, del juego precioso de las tramas cuadriculadas y de las fluencias delicadas, mientras que su espacio exterior entra en el campo del rigor volumétrico, del encuentro de planos, de la geometría de láminas de piedra, de la clara uniformidad de colores de los revestimientos. Una piel exterior desnuda y rigurosa sólo refleja mediante la volumetría la riqueza y la variedad de los interiores; y todo ello desarrollado con una coherencia extraordinaria, con una síntesis perfecta de organicidad y de abstracción. Precisamente esta coexistencia, que señala una disminución de los recursos dictados exclusivamente por el gusto del *Einfühlung*, representa en definitiva la variante aportada por el grupo de Glasgow respecto al estilo belga.

Una tercera variación del *Art Nouveau* es la que surge con la obra de Antonio Gaudí (1852-1926), que ha de considerarse con una óptica muy particular. Efectivamente, interfiere todos los desarrollos «lineales» de la historiografía moderna («de Morris a Gropius», «de Ledoux a Le Corbusier»), y de ahí su difícil inclusión en obras de síntesis, especialmente si se han redactado sobre el modelo del evolucionismo racionalista. Por otro lado, no hace falta caer en la superstición opuesta, la de un Gaudí como genio aislado, ajeno a la historicidad de su tiempo. Lo cierto es precisamente lo contrario: el gran arquitecto catalán vive toda la experiencia cultural contemporánea, desde el eclecticismo historicista al *Art Nouveau*, anticipando soluciones arquitectónicas y figurativas que todavía hoy son actuales. Si después su

eclecticismo no se restringe a la imitación de estilemas de un solo lenguaje, hundiendo sus raíces en toda la tradición española, desde el arte mudéjar al románico, del gótico al plateresco, del manierismo al barroco, experiencias todas que reúne y funde en una obra unitaria y excepcional de *bricolage*, es simplemente porque, como señala Le Corbusier, «es él quien posee la mayor fuerza arquitectónica de entre los hombres de su generación». Y este talento natural se refuerza con una notable capacidad de constructor que le llevó a elegir como una de sus fuentes la obra de Viollet-le-Duc; con un fuerte sentido de la continuidad de la historia que le induce a considerar la relación historia-proyecto como una de las claves de la cultura arquitectónica moderna; con un destacado sentido del uso de los materiales que le hizo ver la relación naturaleza-artificio como otra de las cuestiones fundamentales del debate contemporáneo; con una intuición de la perfección de algunos principios morfológico-constructivos, como el del arco parabólico, que contribuyó a reforzar el carácter dinámico de sus líneas al resolver toda la estereometría estática en una conformación orgánica. Son suficientes estas últimas características para explicar sus vínculos con la cultura del *Art Nouveau*, que se manifiestan explícitamente en las obras de madurez: el Parque Güell (1900-1914), la casa Batlló (1905-1907), la casa Milá (1905-1910) y algunos aspectos de la Sagrada Familia, su obra incompleta iniciada en 1884, las únicas pertinentes a los fines de nuestro discurso. Pero estas obras y su relación con el estilo que estudiamos, que en España toma el nombre de modernismo catalán, denotan la historicidad de la obra de Gaudí, no se presentan como una negación de toda su producción anterior, como ocurre con Horta, Mackintosh, Wagner y otros arquitectos contemporáneos, que pasaron del eclecticismo a otro estilo totalmente nuevo en un acto de «voluntad» innovadora. Muchos detalles, elementos y significados presentes en las últimas obras de Gaudí pueden encontrarse en sus edificios anteriores, con los que se

unen en perfecta continuidad. Así pues, si nos preguntamos —y es esto lo que aquí nos importa fundamentalmente— cuál fue la contribución del arquitecto catalán al *Art Nouveau*, debemos responder que fue ante todo su sentido de continuidad con la tradición, sin las desviaciones programáticas y voluntaristas que se registran en los otros maestros de la época; y su colaboración, contrariamente al lugar común de un Gaudí sin seguidores, a facilitar y alentar, en las áreas culturales periféricas, el paso del gusto decimonónico al nuevo estilo. Además de ello, desde un punto de vista morfológico, la aportación de su obra enriquece las fluencias lineales de un Horta y las estructuras volumétricas de un Mackintosh, y también su sentido articulado y fluido de las masas: las obras del belga y del escocés pueden generarse (y representarse) todas mediante dibujos, las del catalán sólo con modelos en tres dimensiones. Y estas consideraciones caracterizan a todos sus elementos formales, desde los bancos del Parque Güell a los *bow-windows* de la casa Batlló o a la entera volumetría de la casa Milá. En cuanto a la plástica menor de su arquitectura, las zonas de coronación, las barandillas, los portales y las cumbreras se presentan no sólo en su espesor volumétrico, traducido a veces en potentes estructuras de hierro, sino también en toda la exuberancia del color, obtenido a menudo con fragmentos de cerámica.

Su contribución morfológica y sintáctica al *Art Nouveau* se complementa con la simbólica y la semántica, con el significado particular y el mensaje que expresa su arquitectura. Ya habíamos visto, hablando del *Einfühlung*, que el nuevo estilo era intencionadamente comunicativo; a la semántica de la línea, del plano, del volumen, es decir, a los valores sintagmáticos del lenguaje arquitectónico, Gaudí añade un encendido simbolismo hecho de motivos zoomórficos, arborescentes, fabulosos, religiosos, etc. Pero, ¿qué sentido tiene este universo poblado de animales primitivos, de formas arcanas, de símbolos místicos, de fantasías populares que, presentes

en casi todas las obras, tienen su expresión más abigarrada en el templo de la Sagrada Familia, mientras que la cultura arquitectónica centroeuropea está toda impregnada de laicismo y de un activismo que trata de resolver problemas sociales concretos, como los del arte industrial, la edificación funcional o la urbanística? Debemos responder que tiene el sentido propio de la dimensión de lo imaginario, que puede estar amparada por la de lo racional, pero no absorbida o sustituida por ésta, como en los mismos años afirmaba la investigación psicoanalítica, con Freud y posteriormente con Jung.

Si se admite que todo el acontecer del arte contemporáneo, entre sus numerosos componentes dialécticos, presenta también los del binomio racional-imaginario, Gaudí es el arquitecto que, no en proyectos sino en obras efectivamente construidas, más ha profundizado en esta segunda vía; no en la de la fantasía individual que se reduce a actos no comunicables, sino en la de lo imaginario y del inconsciente colectivo que, para ponerse de manifiesto, ha tomado la forma de una idea religiosa común. Y precisamente a este valor imaginario, independiente, al menos aparentemente, de la problemática circunstancial, se debe el hecho de que puedan encontrarse en la arquitectura de Gaudí anticipaciones de muchos otros momentos y tendencias del arte moderno, desde el expresionismo al surrealismo, del cubismo al informalismo.

El *Art Nouveau* fue por tanto sólo una época del gusto de este gran arquitecto, como por otra parte ocurrió con muchos otros, con la diferencia de que éstos, al renegar de sus experiencias juveniles, se encaminaron, en el mejor de los casos, al protorracionalismo, cuando no entraron en el campo del neoclasicismo del siglo XX o en la rutina profesional. Para Gaudí el estilo que estudiamos constituye, sin embargo, un punto de llegada, y por tanto lleno de connotaciones y significados, dando una idea de éste mucho más amplia que sus manifesta-

ciones centroeuropeas y precediendo en numerosos aspectos, como ya se ha dicho, al arte posterior.

Otro discurso completamente diferente es el que se desarrolla paralelamente en Austria, donde el *Art Nouveau,* que allí se llamó estilo Secesión, presenta también una variante. Esta, a pesar del acento superficial de muchas de sus manifestaciones, marca un giro en la evolución de la arquitectura moderna, haciendo emerger del nuevo estilo todos los aspectos «decorativos» para operar después una simplificación que preludia el protorracionalismo. En la Viena aristocrática, capital de un imperio decadente, en un clima cultural todavía bastante vivo en todos los sectores, Otto Wagner (1841-1918) publica en un pequeño volumen, *Moderne Architektur,* la conferencia pronunciada en 1894 con ocasión de su elección como profesor de la Academia. Su contenido, inspirado en parte en las teorías de Semper y en parte en la renovación producida en todos los campos al terminar el siglo, indica el propósito de vincular la arquitectura de una forma más «real» con las exigencias de la época, y puede resumirse en la fórmula *artis sola domina necessitas.* Esta idea es tanto más significativa por cuanto que proviene de un ingeniero-arquitecto, muy afirmado profesionalmente con las obras eclécticas más típicas de la producción urbana del siglo XIX, realizadas dentro del mantenimiento más escrupuloso de la composición cerrada, de la simetría, del uso más sobrio de la decoración; una arquitectura clasicista en el sentido más amplio del término; y así seguirá siendo cuando, tras el famoso librito, Wagner sustituirá la decoración ecléctica por la propia del nuevo gusto. Esta deriva en gran parte de sus discípulos Olbrich y Hoffmann, especialmente del primero, que colabora con él en su mejor obra, el Metropolitano vienés. Wagner proyecta para éste las estaciones (las más significativas son la de la Karlsplatz y el pabellón Imperial, que corresponde a la estación del parque de Schönbrunn), los viaductos en los tramos elevados de la vía y las oficinas de la administración. Es un gran



O. Wagner, ◄ salón de la Caja Postal de Ahorros de Viena (1905); dibujo de un detalle del exterior; proyecto de oficina postal (1902). ▲ Majolikahaus, Viena (1898).

empeño técnico y arquitectónico que imprime el nuevo gusto en muchos puntos de la escena urbana de la capital austriaca. Entre las otras obras mayores de Wagner que entran en nuestro tema están la Banca postal de 1905 y la iglesia del hospital psiquiátrico de Steinhof de 1906, en las que se hace más difusa la relación con el estilo Secesión y se anticipa el protorracionalismo, especialmente en el nítido patio de operaciones de la Banca.

Pero si bien es Wagner el iniciador de la renovación y quien avala con su prestigio el movimiento vienés, la Secesión encuentra en Joseph Maria Olbrich (1869-1908) su personalidad más importante y versátil. El grupo de la Secesión, constituido predominantemente por pintores, se formó en 1897; se adhirieron entre otros Gustav Klimt, J. M. Olbrich, Kolomon Moser y J. Hoffmann, y posteriormente el propio Wagner. Tuvo a su cargo la publicación de la revista «Ver Sacrum» y organizó muestras anuales con la participación de artistas extranjeros, principalmente británicos; entre ellos Mackintosh, presente con el grupo de Glasgow en la muestra de 1900, y que ejerció gran influencia sobre el ambiente austríaco. Olbrich construye en 1898 la «Casa de la Secesión», un edificio para exposiciones de planta compacta y con un atrio coronado por una cúpula recubierta de hojas doradas; algunas villas en los alrededores de Viena (entre las que destaca la casa Friedmann y Hinterbrühl), en las que la sencillez de volúmenes se compensa mediante el perfil inédito de algunas aberturas, la articulación de las cubiertas y la decoración pictórica y lineal de clara inspiración naturalista. Trasladado en el '99 a Alemania, atendiendo a la invitación del príncipe Ernst Ludwig von Hessen, realiza para este mecenas la Künstler-Kolonie de Darmstadt, un complejo de casas para artistas y de ambientes de exposiciones que se inaugura en 1901 y se amplía en 1904, completándose con el Palacio para exposiciones en 1907. Olbrich, en esta ocasión excepcional de trabajo, interviene en todos los sectores proyectuales, desde el trazado de la colonia a la arquitectura,

del equipamiento a los pequeños objetos, del diseño de los jardines a la publicidad gráfica de la muestra. Y si este proyecto total entra ya en los esquemas del *Art Nouveau* internacional, es sorprendente la versatilidad, la velocidad de ideación y de ejecución, por otra parte técnicamente imprescindibles, con que Olbrich afronta dichas obras. Es digno de señalarse también que, en el Palacio para exposiciones y en su torre, Olbrich se libera totalmente de la simetría de bloques de Wagner y del naturalismo decorativo de su período vienés. Prosigue una intensísima actividad profesional que culmina en el proyecto de los almacenes Tietz de Düsseldorf, que proyecta en 1908, el mismo año en que prematuramente muere.

La obra de Joseph Hoffmann, aunque indudablemente ligada a la de Wagner y a la Secesión vienesa, se destaca por muchos aspectos; en realidad él es el inventor del llamado «estilo '900», en la mejor acepción del término, y como tal se encuadra mejor en el capítulo del desarrollo, complejo y variado, del protorracionalismo. Por lo demás, la versión austríaca del *Art Nouveau* atraviesa tres fases, la clasicista, la decorativa y la de la simplificación protorracionalista que, si bien están todas presentes en cada uno de los arquitectos citados, sobresalen respectivamente en las obras de Wagner, Olbrich y Hoffmann. Visto a distancia, el conjunto de la experiencia vienesa parece hacer emerger del *Art Nouveau,* como ya hemos anticipado, una serie de aspectos en cierto modo individualizables: el volumen, el plano, la línea, así como los diversos instintos «decorativos». Estos últimos, una vez separados de su contenido y de los otros factores lingüísticos, se eclipsaron en beneficio de un gusto conformativo esquemático y elemental, y de ahí la influencia de la Secesión en el protorracionalismo, o más bien la transformación de aquélla en éste, así como la repercusión de la escuela vienesa en Alemania, donde nuestro estilo tuvo todavía otra variante.

El *Art Nouveau,* que en Alemania se denominó *Jugendstil,* no se manifiesta en obras arquitectónicas dignas



▲ A. Endell, tribunas del hipódromo de Berlín-Mariendorf (1900). ► E. Munch, «Madonna» (1895); P. Huber, proyecto de interior; A. Messel, grandes almacenes Wertheim, Berlín (1896).

de mención, pero se aplica casi por completo a los sectores de las artes aplicadas, cuya organización, aun prescindiendo de la aportación de este estilo, merece un repaso general, por cuanto que a partir de los años '10 Alemania asume el papel de país-guía en la evolución del Movimiento Moderno. La unidad de la nación alemana y la formación del imperio germánico datan de la guerra franco-prusiana concluida en 1870. Tras esta fecha se disfruta en Europa, y especialmente en los países interesados en el *Art Nouveau*, de un período de paz relativamente largo, si se exceptúan las guerras coloniales que, en cierta medida, permanecieron ajenas a la vida metropolitana. La política de aquellos años se caracterizó fundamentalmente por la competencia económica y por la lucha industrial, en las que participaron las grandes potencias con el mismo empeño que habían demostrado en el esfuerzo bélico. Y esto es especialmente cierto para Alemania, que pasó de la organización militar a la competición económica con los restantes países, respecto a los cuales era más escasa en recursos naturales y estaba más atrasada tecnológicamente. Para compensar estas desventajas se comenzó por reformar todos los sistemas y niveles educativos; las escuelas industriales se convirtieron en un modelo de práctica y disciplina al que aspiraron durante mucho tiempo los estudiosos y empresarios del resto de los países.

El Movimiento Moderno en Alemania no es producto de grandes personalidades artísticas, sino que nace en el ámbito de un programa muy definido de política cultural. El principio seguido en el sector de las artes aplicadas, en el intento de potenciar la naciente producción y de poder competir con los mercados exteriores, fue el de que debía instruirse y ponerse al día, tanto a los obreros manufactureros como al público, mediante la visión directa de los objetos y las mayores posibilidades de confrontación. Esto se obtuvo con la realización de numerosas escuelas de artes aplicadas y, al mismo tiempo, con la creación de una vasta red de museos industriales

que tenía un contacto íntimo y eficiente con las escuelas. El centro de esta organización expositiva radicaba en el Museo Imperial de Artes Decorativas de Berlín, del que dependían los museos municipales y los de las sociedades artístico-industriales, y que abastecía con sus colecciones a las escuelas regionales y a los diversos museos estatales. Las sociedades artístico-industriales, que eran asociaciones productivas entre los artistas fabricantes y los comerciantes, representaban la parte más activa y concreta de todo el sistema. Entre ellas vale la pena recordar la *Deutscher Kunstgewerbeverein* de Berlín, con 1.263 socios, y la *Bayerischer Kunstgewerbeverein* de Munich, con 1.713 socios; en torno a 1900 el número de tales sociedades ascendía a 178, con 145.000 afiliados. Paralelamente a esta sistemática organización didáctico-comercial y a las citadas asociaciones productivas, aunque no siempre enteradas de la renovación del gusto, operaron otras fuerzas que modernizaron la producción del país siguiendo las formas más vivas de la cultura figurativa europea. El programa de la revista «Pan», publicada en 1895 por J. Meier Graefe, era transformar las tendencias extranjeras, adecuándolas a las actitudes nacionales, mientras que el importador más activo del movimiento inglés, y quien mejor comprendió su coherencia y su firmeza, fue el arquitecto Hermann von Muthesius, agregado comercial desde 1896 a 1903 en la embajada alemana en Londres. Además, la receptividad del ambiente germano a las influencias extranjeras la confirma la presencia en Alemania de las mejores obras del belga Van de Velde y del austríaco Olbrich. En este clima se encuadran las iniciativas culturales debidas a los artistas, a los estudiosos y a los trabajadores locales [9].

Francia acogió con resentimiento la organización alemana. A pesar de la presencia de hombres de talento como Héctor Guimard (1867-1942), autor entre otras cosas del Castel Béranger de 1897 y de las estaciones del *Métro* de 1900; como Gallé, Majorelle, André, que cons-

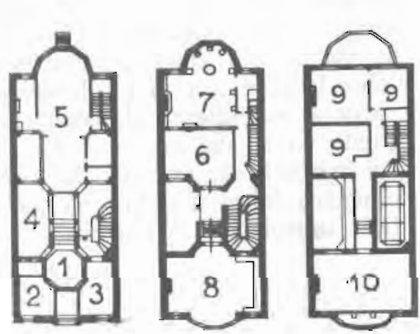
tituyeron la escuela de Nancy; De Feure, Gaillard, Colonna, que trabajaron en torno al almacén de S. Bing, el *Art Nouveau* francés fue inferior a la tradición artística del país, fue un estilo eminentemente decorativo y, a pesar de su difusión, no pudo contener la competencia comercial de los alemanes; todo esto tuvo una gran repercusión en el nivel productivo y en la propia Exposición universal de 1900, considerada por muchos como el principio del fin del *Art Nouveau* internacional.

Las obras del «Art Nouveau»

La casa Tassel

El primer edificio que refleja el código-estilo del *Art Nouveau* fue esta casa unifamiliar construida en Bruselas por Víctor Horta en 1893. Se inserta en un solar estrecho y profundo, entre medianeras ciegas, de manera que recibe luces sólo por los lados más cortos. Para iluminar los ambientes interiores estaba previsto un pequeño recinto de igual forma y dimensiones que el vacío que alberga la escalera principal, iluminada por un gran lucernario y que da lugar a un segundo patio de luces. La estructura es de esqueleto metálico, totalmente visible en el interior, mientras que en la fachada se pone de manifiesto solamente en la parte central acristalada. La distribución de la casa se realiza en dos sectores: el servido por la escalera principal, que relaciona el vestíbulo con los dos grandes ambientes superiores con vistas sobre la calle, y el del lado del jardín, servido por una escalera secundaria. El salón, perteneciente a este segundo sector del edificio, tiene una cota superior a la del vestíbulo de entrada, de forma que se obtiene una dinámica del espacio interno que contrasta con la superficie estrecha de la parcela.

1. Vestíbulo.
2. Guardarropa.
3. Estudio.
4. Sala.
5. Salón de estar.
6. Antecámara.
7. Dormitorio.
8. Sala.
9. Habitaciones de servicio.
10. Sala de trabajo.



El alzado principal repite, como elemento dominante, el bow-window de las casas contiguas. Sin embargo se diferencia sensiblemente de los otros por su desarrollo curvilíneo que, en dos de los tres pisos de la casa, enlaza con los paños laterales del alzado. Este cuerpo central presenta en el primer piso una serie de ventanas separadas por pequeñas columnas de piedra y, en el segundo, balcones altos de forjado a forjado, ligeramente retranqueados y protegidos con una barandilla de hierro. En el tercer piso el *bow-window* se convierte en una terraza, continuando las tres aberturas, pero ahora en el plano de la pared. Están presentes en la fachada muchos elementos poco corrientes, como las superficies onduladas, las platabandas metálicas vistas, el curioso diseño de la balaustrada, etc. Sin embargo, se han empleado con tal medida que el papel dominante del edificio corre todavía a cargo de los tradicionales sillares de piedra. En el interior se manifiesta más claramente la afirmación de la nueva tendencia figurativa. Un nuevo sentido unitario liga los elementos estructurales a los visuales, en particular, en la escalera principal, que presenta completamente a la vista todo su armazón metálico. De ella se desgajan molduras curvilíneas de hierro para formar barandillas y motivos decorativos; a estos elementos, que determinan con su desarrollo sinuoso una definición muy particular del espacio, corresponden formas análogas trazadas sobre los planos, como el diseño de las vidrieras y de los mosaicos de los pavimentos. Así pues, la articulación cóncavo-convexa propia del gusto del *Art Nouveau* está presente tanto en el volumen de la escalera y, por tanto, en el vacío del espacio, como en las líneas que la estructuran y también en los puntos del serpenteante mosaico del suelo.

La casa Tassel se considera como la primera obra moderna completamente libre de derivaciones histori-

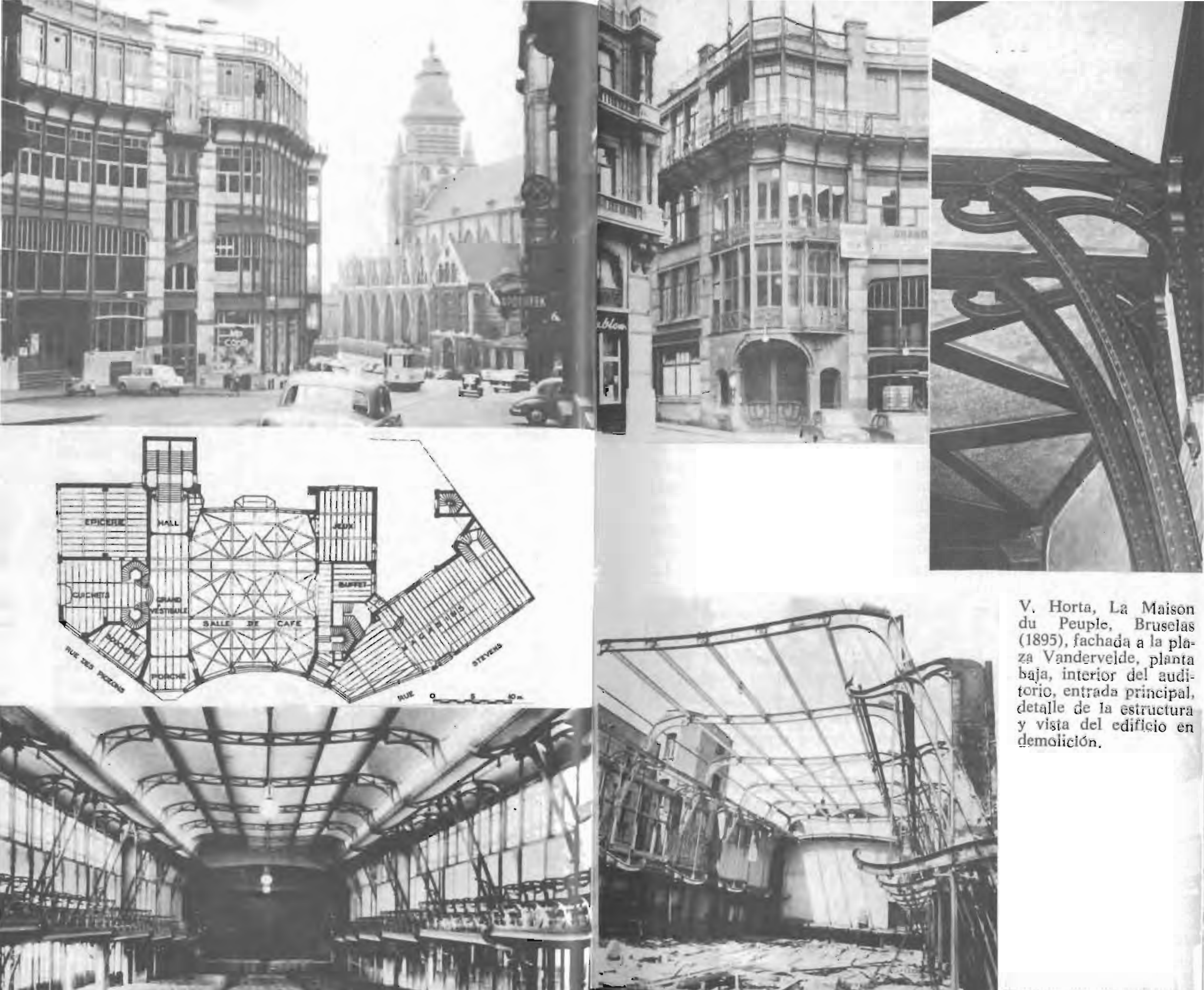
V. Horta, casa Tassel, Bruselas (1893), detalles de la fachada y de la escalera, plantas.
◄

cistas; como la primera realización arquitectónica donde adquieren un significado expresivo las exigencias constructivas de la nueva técnica del hierro, y como el primer edificio que inspirándose en el código-estilo del *Art Nouveau* fue un gran promotor de «mensajes». Ha de mencionarse, en fin, una característica de esta obra ya subrayada por la crítica de la época: su perfecta adaptación al propietario, el señor Tassel, profesor de geometría descriptiva en la Universidad de Bruselas y colaborador del estudio de la firma Solvay. Refiriéndose a este *hôtel particulier* se ha escrito que albergaba del modo más perfecto imaginable al hombre para el que fue construido, de la misma forma en que «la concha del mejillón alberga al mejillón». Como puede verse, la cultura de gusto figurativo del *Einfühlung* se convierte también en razón de ser funcional.

La Maison du Peuple [10]

Encargado por el Parti Ouvrier Belge, el edificio de la Sociedad Cooperativa obrera de Bruselas (destruido recientemente por una incalificable actividad de sustitución) debía satisfacer, de conformidad con el espíritu socialista reformador de finales del siglo, tres funciones principales, con los locales que veremos más adelante: una político-sindical, una «comercial» y una recreativa. La forma de la planta del edificio, libre por tres lados, estaba completamente determinada por la de la parcela en que debía realizarse. A esta condición se unía la de las alineaciones de calles: la parte cóncava de la fachada principal completaba la plaza oval de Vandervelde, mientras que los lados oblicuos seguían respectivamente la línea de la Rue des Pigeons y la de la Rue Stevens, que flanquea la catedral. Estas líneas condicionan en gran parte la distribución interna del edificio, así como su división en bloques. En la Rue Stevens se situaban los almacenes de ropa, que ocupaban la planta baja

y el primer piso, con una entrada propia por una escalera independiente. Estas mismas dos alturas estaban ocupadas por la sala de café, en la parte que daba a la plaza Vandervelde. La entrada principal del edificio estaba en la esquina entre la parte cóncava y la fachada a la rue des Pigeons; a la entrada seguían un gran vestíbulo y un *hall*, que terminaba en el fondo en la doble escalera, elemento de relación vertical entre todos los pisos de la construcción. A un lado, alineado con la Rue de La Samaritaine, estaban las tiendas de alimentación que, a diferencia de las de ropa y de la sala de café, ocupaban sólo la planta baja; en este lado del edificio, el primer piso estaba dedicado a un grupo de oficinas, al que se accedía mediante dos escaleras de caracol que partían del vestíbulo. El segundo piso estaba destinado por completo a oficinas, si se exceptúa la sala de reuniones políticas (dedicada posteriormente a Matteotti), que tenía una altura superior a la de los locales contiguos, obtenida a expensas de los espacios situados por debajo. En este nivel, el edificio perdía su fragmentariedad vertical, debida a las diferentes funciones enumeradas más arriba, para asumir una homogeneidad de distribución y un trazado horizontal unitario. En este sentido, eran aún más unitarios el tercer y cuarto piso, ocupados casi enteramente por la sala de espectáculos o *auditorium*, capaz de 1.500 personas sentadas. Sin salirnos de una descripción general, ha de mencionarse que el edificio disponía de estructura metálica; que presentaba un patio triangular en el lado de la pared ciega; que denunciaba —única observación desde un punto de vista actual— una fachada principal, la sinusoidal ya descrita, y una secundaria sobre el lado opuesto, continuamente interrumpida con entrantes y salientes sin «componer» arquitectónicamente. A pesar de la discontinuidad de este lado, es significativo el hecho de que siguiera un trazado general rectilíneo, que formaba un ángulo recto con la fachada a la Rue de La Samaritaine. Podemos decir que el carácter morfológico de la planta provenía de la ali-



V. Horta, La Maison du Peuple, Bruselas (1895), fachada a la plaza Vandervelde, planta baja, interior del auditorio, entrada principal, detalle de la estructura y vista del edificio en demolición.

neación cóncavo-convexa del frente principal y del ángulo a escuadra mencionado, que regulaban todos los espacios interiores. Así pues, el esquema planimétrico puede dividirse idealmente con una línea longitudinal; de un lado de ella quedan ambientes que, al adaptarse al perímetro irregular, asumen forma de pentágono, octógono, hexágono, etc., mientras que del otro lado se uniforman con la regularidad del ángulo recto. Puede notarse, además, una progresiva simplificación de los locales de abajo a arriba; mientras que en la planta baja y en el primer piso el edificio se divide en tres zonas diferentes, el piso de las oficinas resulta más homogéneo y unitario por la forma y las funciones de los locales; el piso correspondiente a la platea del *auditorium* se simplifica aún más con la forma neta y precisa de la sala y de los espacios adyacentes, y en el nivel de la terraza sobresale sólo el cuerpo rectangular de la sala de celebraciones.

Al examinar los ambientes más significativos de la Maison du Peuple destacan sobre los otros la sala de café y el *auditorium.* La primera estaba situada en la planta baja, en el centro del edificio, ocupando por entero su dimensión transversal; se accedía por tres lados: por la fachada acristalada cóncava de la plaza Vandervelde, por el vestíbulo lateral y por la parte posterior. La cantidad de aberturas se debía al hecho de que la sala debía utilizarse para manifestaciones públicas con notable afluencia de público, y el acceso al vestíbulo servía para relacionarla con los restantes locales de los pisos superiores. Puesto que el cuarto lado, el del mostrador, estaba también prácticamente perforado por las aberturas a los locales anejos al bar, de tal forma, y gracias a la estructura metálica, Horta creaba un ambiente de planta libre delimitada en el contorno por vidrieras. Esto llevaba a cabo ese ideal de máxima permeabilidad visual y luminosa entre interior y exterior que alentará gran parte de las obras del Movimiento Moderno. Entre tantas superficies ligeras y transparentes, el intradós de la

cubierta asumía el papel del elemento más estable y significativo figurativamente. Se ha afirmado, con justicia, que dicha cubierta hacía referencia a algunos dibujos de Viollet-le-Duc; sin embargo, el hecho nuevo era que aquí el armazón metálico del plano de la cubierta no apoyaba sobre muros sólidos y compactos, sino sobre montantes de hierro que, por su poco volumen y por su continuidad «gráfica» con las vigas, aseguraban la mayor importancia al lado horizontal del intradós. Este enlazaba con el suelo por medio de una doble pareja de *poutrelles,* inclinadas en la parte superior para recoger y sostener las vigas horizontales, curvadas en contraflecha; el recorrido de estas armaduras estaba interrumpido por otras vigas dispuestas en sentido transversal; en la trama resultante se insertaban otras viguetas metálicas, según un complejo juego de diagonales. Pero además de la referida conformación del intradós, una emblemática asociación de la técnica del hierro y de la poética del *Einfühlung,* la sala de café presentaba otra característica particular. Respecto al *auditorium,* de mayor belleza y más elaborado, el local de la planta baja se acercaba más a un ambiente «exterior» que a uno «interior», en el sentido de que recordaba más una nave industrial o ferroviaria que la intimidad recoleta de un café burgués. Las luminarias (y todos los demás elementos del mobiliario) se parecían más a las de las calles que a las que suelen usarse para iluminar interiores; las sillas no estaban diseñadas por Horta, sino que eran de producción en serie, de Thonet; sobre todo, su acento geométrico y un poco mecánico denotaba y significaba, mejor que cualquier otro, un local claramente popular, un lugar de descanso y de reunión, adaptable, si fuera necesario, a las necesidades de la asamblea.

El *auditorium* ocupaba los dos últimos pisos del edificio, con un volumen paralelepipédico regular y, sin embargo, la percepción de su espacio interno era muy distinta de la de un espacio de ángulos rectos. También aquí la conformación perceptiva general estaba confiada más

a los elementos lineales (montantes, *poutrelles*, ménsulas metálicas, barandillas de la balconada, etc.) que a la bidimensionalidad de las paredes. Frente a los elementos lineales metálicos, las paredes laterales resultaban virtualmente anuladas o, en cualquier caso, subordinadas a la figura estructural de la sección transversal. Esta estaba constituida por pórticos reticulados con montantes inclinados hacia el interior y travesaños sinusoidales; de los montantes nacían dos órdenes de ménsulas, soportando el primero el plano de la balconada y el segundo otro plano más estrecho dedicado a las instalaciones técnicas de iluminación, acústica y calefacción. Así, la superposición a la sección rectangular de la serie de pórticos reticulados producía un perfil en mansarda, que después volvía a encontrarse en la superficie del cerramiento exterior, donde el sentido de la línea cedía el sitio al de la superficie y el volumen. Pero si existía esta diferencia entre el exterior y el interior, en este último se verificaba una notable fusión entre línea y plano, especialmente en el intradós de la cubierta. Este resultaba modelado en forma cóncavo-convexa por las vigas reticuladas, a las que atravesaban las correas rectilíneas, que recorrían toda la superficie del techo en sentido longitudinal; se determinaban así una serie de recuadros, cada uno de los cuales, a excepción de los situados en los extremos, conservaba un trazado plano, aunque contribuyendo en el contexto a conformar una superficie cóncavo-convexa, sobre la cual, como ya se ha dicho, alcanzaban una perfecta fusión los elementos de línea y los elementos de superficie.

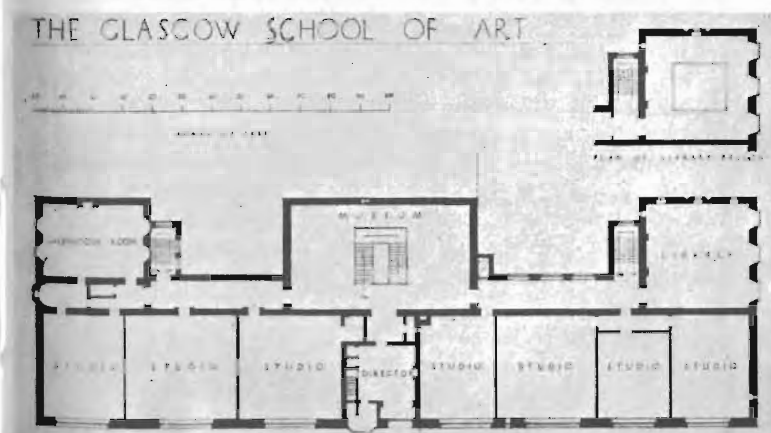
El desarrollo ondulado de la cubierta del *auditorium* parece volver a proponer en el interior el de la fachada principal, donde, sin embargo, la temática compositiva es bastante más articulada y compleja. En efecto, independientemente de que el trazado cóncavo-convexo derive de la alineación de las calles, la fachada parece buscar dos objetivos, el de regularizar todas las asimetrías y, al tiempo, el de reflejar al exterior todos los espacios y funciones internas. Así puede explicarse el uso de tantos elementos (la estructura metálica vista, la división modular del acristalamiento, los *bow-windows*, las franjas de ladrillos verticales y horizontales, los diversos tipos de balaustradas, etc.) y la fragmentación de las partes que corresponden a las diferentes secciones del edificio. En resumen, la *symmetria general* se obtiene por la existencia de tantas asimetrías parciales, hasta que la balaustrada de la terraza unifica horizontalmente la composición entera del conjunto, marcando el perfil ondulado de la fachada. En otras palabras, a diferencia de los edificios de hierro y cristal de la escuela de Chicago y a la construcción más reciente con *curtain-wall*, donde todo se reduce a la repetición mecánica de un módulo que nada dice sobre el espacio interior, en la Maison du Peuple todos los ambientes internos se ponen de manifiesto y al tiempo colaboran a la definición del alzado, sin perder nada de su propia individualidad, actuando como una tesela de un mosaico más grande. Todo debe ser claro y comunicativo, tanto en el interior, totalmente permeable a la luz y accesible a todos, como en el exterior, que refleja todas las formas y funciones internas. Aunque con carácter marginal, la misma leyenda de la balaustrada de la terraza —*Science, Coopération, Travail, Karl Marx, Proudhon, Fourier, Robert Owen,* etc.—, muy parecida a los rótulos de las tiendas de la planta baja —*Nouveautés, Draperies, Tissus pour Dames, Vêtements confectionnés sur mesure, Merceries,* etc.—, y todo dominado por el título de *La Maison du Peuple*, contribuyeron a la significación de esta construcción singular, representando como un gran emblema para su ya elocuente imagen.

La escuela de arte de Glasgow

Otra obra paradigmática del código-estilo del *Art Nouveau* y especialmente de su versión abstracto-geométrica es la escuela que Charles R. Mackintosh construye

en Glasgow en 1898 y amplía en 1907. El edificio presenta un esquema planimétrico muy lineal: en el lado de la entrada, dos filas de aulas disfrutan de vistas sobre la Renfrew Street; en la parte posterior está la escalera principal rodeada por una galería dedicada a museo, en los lados extremos del edificio existen dos cuerpos destinados respectivamente a la dirección y a la biblioteca. Cada una de estas dos alas dispone de una escalera para comunicarse con el corredor de acceso a las aulas-estudios. A pesar de esta esquematización distributiva, la planta denuncia algunos caracteres que serán más evidentes en el alzado principal. Efectivamente, a los lados del vestíbulo de entrada se disponen, respectivamente, cuatro y tres aulas-estudios; y ello no corresponde sólo a la necesidad de tener un número impar de espacios por piso, sino más bien a la exigencia compositiva de hacer asimétricos los elementos de la fachada, siendo la falta de simetría una característica constante de casi toda la obra de Mackintosh. Además, la fachada principal está definida por las grandes cristaleras de las aulas, que se abren en un paramento continuo de piedra, por el cuerpo central, cargado de elementos plásticos, y por el original cerramiento, tras el cual se eleva la fachada propiamente dicha, muy retranqueada y con un piso bajo el nivel de la calle. Las cristaleras están realizadas con sencillos perfiles metálicos y las platabandas que las coronan denuncian su empotramiento en los sillares de piedra. Con el mismo gusto de las superficies planas, la coronación del edificio consiste en una gran cornisa de losas en voladizo, muy pronunciada. De esta sencillez geométrica sobresale el cuerpo macizo central, inspirado en la arquitectura baronial escocesa de la época de los Estuardo. Se compone, a su vez, de otros elementos: al lado del portal de entrada, y adosada al zócalo de una

Ch. R. Mackintosh, la escuela de arte de Glasgow (1898-1907), fachada y planta. ▶



escalera de planta curvilínea, se abre una ventana poligonal; en el plano superior, sobre una única losa volada, existe un segundo portal más elaborado al lado de otra ventana poligonal; todavía más arriba hay una pequeña terraza con balaustrada al ras de la pared, flanqueada por un volumen prismático que forma una torreta poligonal. A pesar de la presencia de estos elementos heterogéneos, este cuerpo central asimétrico no descompone la unidad de la fachada, sino que constituye quizá su factor pregnante. En realidad, además de poner de manifiesto la inspiración medieval de Mackintosh, preludian también los planteamientos volumétricos que en otras de sus obras anticipan la temática neoplástica.

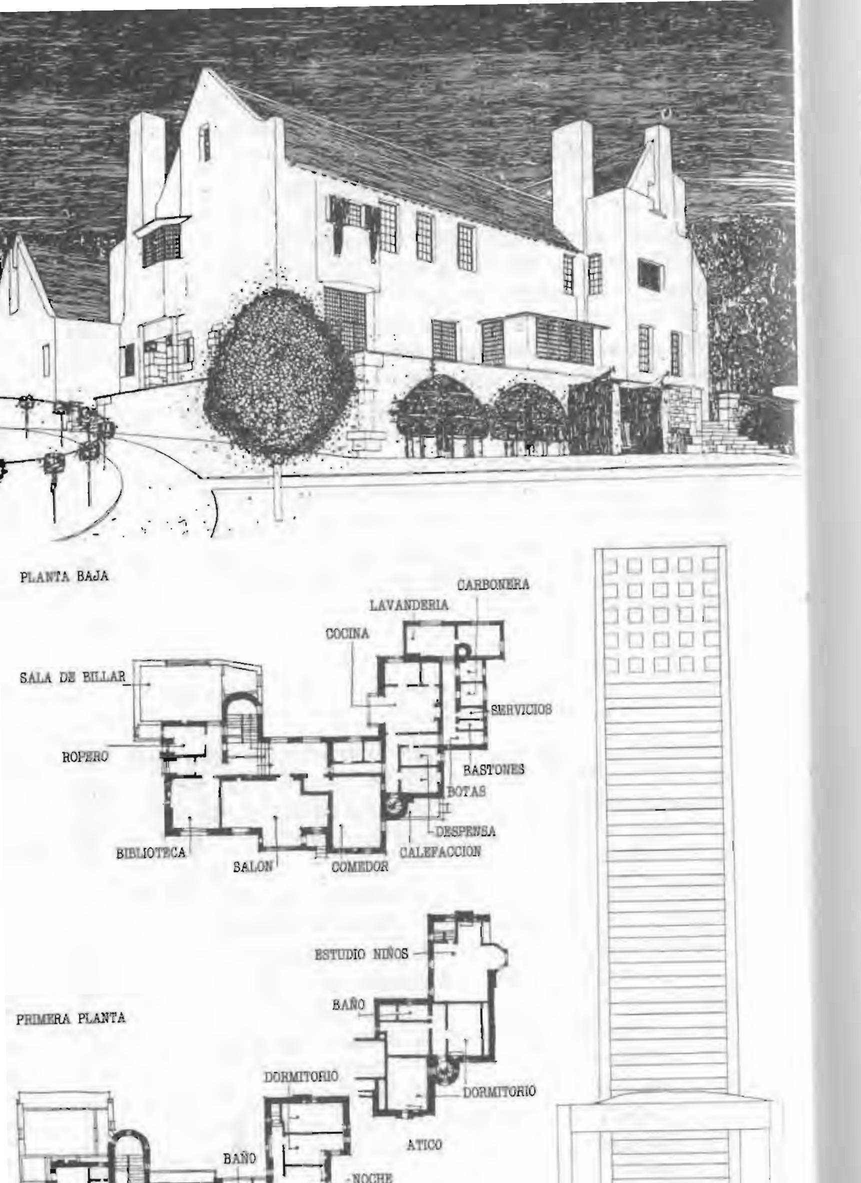
La Escuela de Arte de Glasgow, como se ha dicho, se amplió en 1907 con la construcción de la biblioteca. El nuevo cuerpo mira sobre la subida de la Scott Street, que lleva del centro de la ciudad a la Renfrew Street, donde está la fachada principal de la escuela. En planta, el nuevo cuerpo se adosa a una de las aulas preexistentes y prolonga el muro exterior a lo largo de la empinada subida. Mackintosh denuncia claramente el cuerpo añadido; conserva ciego el testero de la construcción primitiva, ligando sólo los huecos del primer piso con el ritmo vertical de los tres nuevos elementos salientes que, volando ligeramente sobre el plano de la fachada, son tan anchos como el espacio que queda entre ellos. A lo largo de estos elementos se abren las ventanas, que continúan el perfil sin interrumpir el ritmo ascensional.

Debe subrayarse en este alzado, en el que el valor expresivo ha superado todas las inflexiones del gusto (tanto que puede parecer construido hoy mismo, como manifestación del estilo neoliberty), su eficaz modo de relacionarse con el edificio viejo y de componerse sobre la cuesta contra la que se eleva; además, su retranqueo parcial acentúa el carácter serio, preciso, el fuerte claroscuro, en perfecta coherencia con el exterior y el interior de la biblioteca. El espacio tiene una planta perfectamente cuadrada y el factor más importante de su

conformación consiste en una galería que gira alrededor de las paredes, soportada por una estructura de madera completamente vista. Se compone de pilares que van de suelo a techo, a las que se unen dobles vigas que sostienen la plataforma de la galería, muy retranqueada respecto a los montantes y rodeada por una balaustrada que añade a la dinámica espacial de los elementos mencionados un acento decorativo que proviene de la talla y de los colores de los balaustres. Sobre el significado y el carácter de este ambiente, auténtico hito en la historia del gusto, se ha afirmado: «Todos los elementos y su montaje enuncian una coherencia que parece neoplástica en el tema, pero que se enriquece de elementos fantásticos, irracionales, a los que deberán renunciar los *-ismos* postbélicos. Existe en esta obra esa riqueza artesana, ese sentido de hacer con las propias manos que proviene precisamente de la tradición de la escuela de Morris y que ha de perderse necesariamente con la producción industrial» [11].

La Hill House

Mackintosh construye en Helensburgh esta gran residencia unifamiliar en 1902, en los años de pleno éxito, tras la participación en la muestra de la Secesión de 1900 en Viena y en la exposición de 1902 de Turín. En la planta baja de la casa ocupan el cuerpo principal las habitaciones de estancia, orientadas al sur. El cuerpo que contiene los servicios está perpendicularmente a éste, y determina con el otro ala, que comprende la entrada y una sala de billar, una planta en «U» alrededor del jardín. En el piso superior los dormitorios dominan tanto los ambientes de estancia como el grupo de servicios. En correspondencia con el cuerpo ocupado en planta baja por los servicios se eleva un ático en el que se encuentran más dormitorios. Los tres pisos están comunicados por una escalera de caracol visible desde el



exterior, mientras que otra escalera grande sirve a los dos pisos principales de la casa.

En el exterior, el alzado oeste presenta una gran pared cuya silueta sigue el trazado de la cubierta; sobre ella destaca el cuerpo de la sala de billar, la chimenea y el *bow-window* del ambiente que está por encima del pórtico de entrada; la chimenea y el *bow-window* están fundidos en una única conformación plástica. En el frente sur, el mayor número de aberturas no impide la predominancia de los macizos sobre los huecos; destaca la veranda encajada en el ángulo que forma esta pared con el cuerpo perpendicular y la solución de la chimenea en esquina contra la que se abren las dos ventanas del segundo piso. En la esquina entre los alzados sur y este, más alta porque corresponde a la parte del ático, se encaja la escalera helicoidal coronada por una cubierta cónica. La fachada norte se abre sobre el jardín y se eleva del plano del terreno, mientras que los otros frentes arrancan de un nivel superior y están rodeados por un alto muro de cerramiento. Las analogías con algunas casas de Voysey son numerosas, pero el lenguaje es aquí bastante más rico: además de la presencia de elementos *Art Nouveau,* las originales soluciones de esquina, que representan uno de los primeros ejemplos de descomposición de la masa volumétrica en una serie sucesiva de planos, anticipando así el tema dominante que volveremos a encontrar en la corriente neoplástica.

Como habíamos ya citado en la primera parte de este capítulo, si el exterior de esta casa pertenece al dominio del rigor volumétrico, de los planos que se cortan, de la clara uniformidad colorística de los revestimientos, su interior, en el que Mackintosh proporciona la mejor prueba de su gusto como decorador, pertenece al domi-

Ch. R. Mackintosh, la Hill House, Helensburg (1903), perspectiva exterior y plantas; diseño de una silla.
◄

nio de la línea, del color, del juego de tramas cuadriculadas y de fluencias rítmicas. En su conjunto, la Hill House hace pensar en un fruto nacido en un clima nórdico, en el que a la desnudez descarnada y robusta de la corteza corresponde una pulpa rica de formas, de colores, de delicados jugos vitales; y esta semejanza parece confirmar la particular síntesis de organicidad y abstracción peculiar a la corriente del *Art Nouveau* que se encarna precisamente en las obras de este arquitecto escocés.

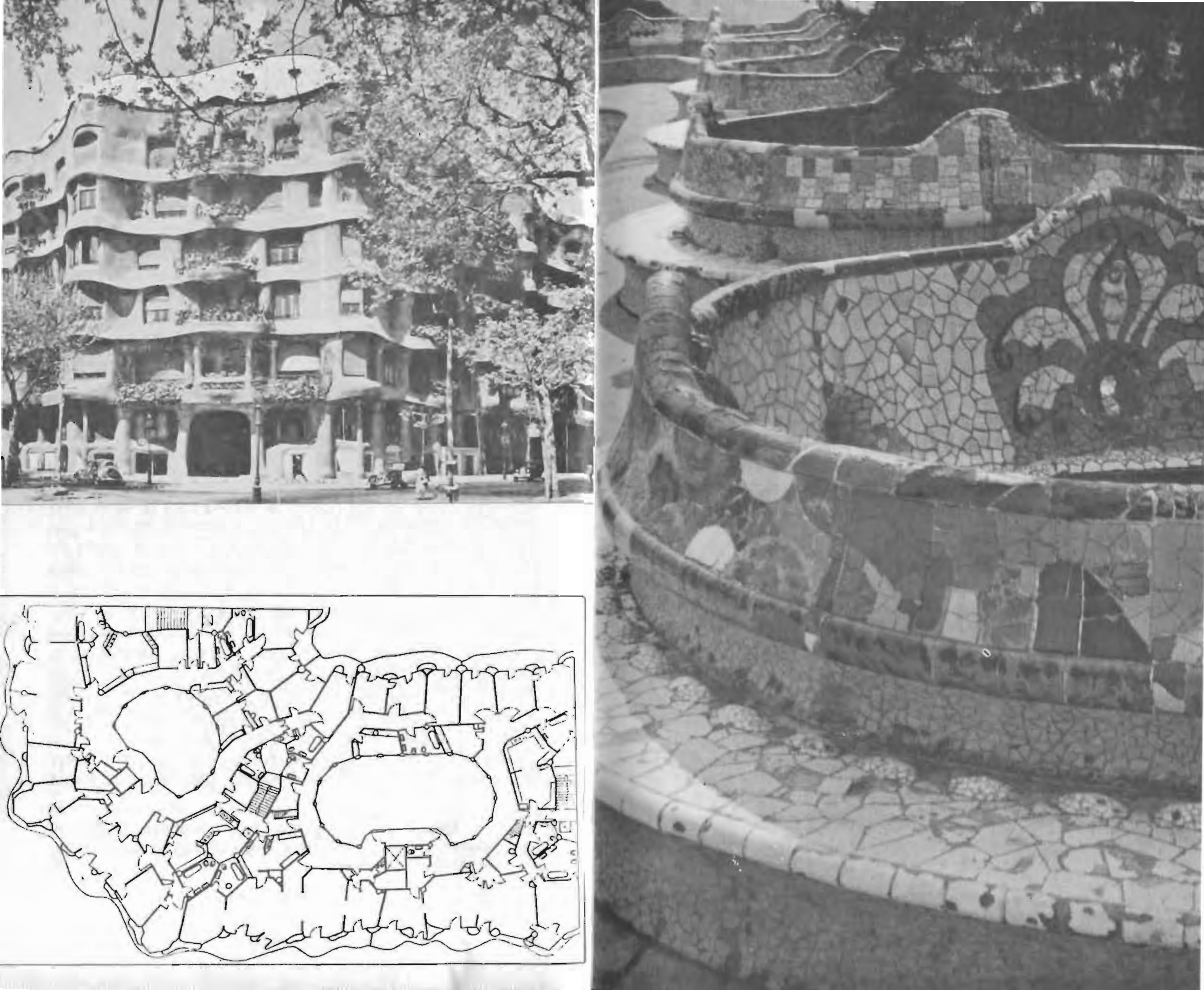
La casa Milá

Para encontrar otra obra paradigmática indicativa de una tercera variante del *Art Nouveau* hace falta referirse a la producción de Gaudí y especialmente a la casa Milá, que se vincula al lenguaje europeo mejor que otras de sus construcciones de igual valor expresivo. Construido en Barcelona entre 1905 y 1910, este edificio para viviendas, de cinco pisos, se encuentra en el ángulo que forman el paseo de Gracia y la calle de Provenza. Presenta en planta dos grandes patios, tres grupos de escaleras que sirven cuatro grandes apartamentos por piso (aunque el número de éstos puede variar dada la gran flexibilidad distributiva) y unos dobles recintos para cada escalera que iluminan los locales de servicio, que no deben figurar ni sobre la fachada ni en las superficies que se abren a los patios. Como el tema simbólico de la casa «era un gran basamento rocoso que simbolizaba a su vez el perfil montañoso de Fray Guerau, una de las ondulaciones orogénicas más populares de Montserrat» [12], tanto en la planta como en los alzados domina un tratamiento orgánico de líneas cóncavo-convexas. Sin embargo, este simbolismo —el basamento era el de un grupo escultórico en honor de la Virgen del Rosario que quedó en estado de proyecto— no debe inducir a creer que esta obra estaba inspirada únicamente en un motivo

simbólico-religioso o simbólico-naturalista, como parece acreditar el propio nombre de *La Pedrera* dado popularmente al edificio. Si estas intenciones están indudablemente en el origen de la obra, es también cierto que el simbolismo y el mimetismo de la naturaleza se transforman ampliamente por Gaudí en una composición puramente arquitectónica. Recordemos, además del valor de la distribución, ya reseñado, la capacidad del autor para normalizar cada uno de los ambientes internos conservando, sin embargo, la voluntad conformadora general que se manifiesta en la sucesión exaltada de líneas onduladas. Si Gaudí resuelve así los problemas prácticos de los espacios internos, la variedad de las fachadas y la volumetría rica y compleja le es permitida por el genial uso de la técnica. Por la dinamicidad plástica de los alzados, la amplitud de las aberturas y la propia fluidez de su imagen, la casa Milá se diría construida gozando de las propiedades más típicas del hormigón armado. Por el contrario, la construcción se apoya en pilares de gruesos bloques de caliza y en vigas de hierro, materiales sometidos a fuertes solicitaciones, dada la estereometría compleja de la fábrica, y puestos en obra con una sabiduría constructiva excepcional y con la ayuda de un modelo de yeso, «modelo suficientemente grande para que, a lo largo de sus superficies, pudiesen estudiarse y determinarse las juntas correspondientes al corte de cada uno de los bloques» [13]. La cubierta del edificio es una enésima prueba de su exultante fantasía, traducida en gran habilidad técnica; y en particular el desván, cuyo espacio está realizado con arcos parabólicos de ladrillo a sardinel; pero el discurso de la cubierta ha de hacerse en el contexto de toda la volumetría de la obra.

Dejando a otros, como veremos, las interpretaciones de la casa Milá como *La Pedrera,* intentaremos leerla

A. Gaudí, casa Milá, Barcelona (1905-10), fachada y planta; parque Güell, Barcelona (1900-14), detalle de los asientos de cerámica. ▶



como fluencia de planos y de líneas. Esta fluencia está presente tanto en el tratamiento vertical como en el horizontal, y esta doble ondulación ortogonal semeja una gran malla que estructura toda la superficie de su envoltura; a su vez, los huecos surgen tanto de las partes entrantes como de los salientes, contribuyendo a hacer más evidentes los ritmos de esta onda inestable. Pero, ¿qué cubierta sería capaz de concluir una imagen plástica tan atormentada por los salientes y entrantes? La coronación de la casa Batlló, que recuerda una piel zoomórfica corrugada, correspondería aquí a un techo que habría «limitado» estas fluencias libres. Gaudí decide entonces terminar el muro de fachada sin ningún tipo de coronación, prolongándolo por encima del plano de la terraza; de esta manera es una línea cóncavo-convexa lo que termina la fachada; pero no es suficiente: para ser expresivamente más eficaz esta línea debe recortarse contra algún elemento, y este papel lo cumple el cuerpo continuo del desván, que termina a su vez en otra línea ondulada en la que destaca el juego fantástico de las torretas, de las cumbreras y de otros motivos plásticos, recubiertos en gran parte del habitual *collage* de fragmentos de cerámica. En resumen, no bastaban las ondulaciones en la fachada; están subrayadas por una última onda obtenida en un plano posterior, precisamente en la línea de coronación del desván. Puesto que la dimensión de esta arquitectura entra en el dominio de lo imaginario, es legítimo todo tipo de similitudes. «La casa Milá —escribe V. Scully— tanto en planta como en los alzados, es como una escollera perforada por el mar, con la fachada tallada en la roca y pulida por la erosión del agua, donde cuelgan algas metálicas marinas y se horadan ventanas como ojos... Parece encarnar una participación humana total en ritmos adoptados del mundo natural; he aquí por qué los extraños dioses que afloran en la cubierta de la acrópolis marina de Gaudí disfrutan en ese lugar de una vida fantástica.»[14] Por otra parte, este tipo de comparaciones —especialmente la del hierro forjado con las algas marinas— no deben inducir, como ya se ha dicho, a plantearse una lectura en clave mimética de la obra de Gaudí. El maestro catalán participa de la cultura del *Einfühlung* y del *Art Nouveau*, como de la del simbolismo, y anticipa el cubismo, el expresionismo y el surrealismo; podemos decir que es un artista moderno, y como tal «contrapone» el artificio a la naturaleza (es indiferente aquí si está dictado por motivos religiosos, necesidades existenciales o manifestaciones oníricas). Si además la obra de arte adquiere capacidades evocadoras, y entre ellas la del mundo natural, al interpretarla debemos referir lo segundo a lo primero, y no al contrario.

La casa de la Secesión

Puede encontrarse una cuarta variante del código-estilo del *Art Nouveau* en esta obra de Joseph Maria Olbrich construida en Viena en 1898. Fue la primera prueba significativa del arquitecto y como tal embrionaria de todo el estilo Secesión; al mismo tiempo contiene el germen de muchas características de las versiones del *Art Nouveau* que produjeron los austríacos: la inspiración clasicista, la axialidad perspectiva, la tendencia a la reducción estereométrica y decorativa, etc. El edificio, que tenía la doble función de albergar la sede del grupo de los artistas secesionistas y el pabellón para las exposiciones, presenta una planta compacta, casi en cruz griega, obtenida por la macla de cuatro rectángulos; está situado en un solar triangular. El espacio no construido, que estaba ajardinado, debía servir para la expo-

(A la izquierda.) Ilustraciones de la revista *Evergreen* (1895); los esposos Freud; emblema de la casa de la Secesión.
(A la derecha.) J. M. Olbrich, la casa de la Secesión, Viena (1897), perspectiva exterior y planta. ▶

NORLAND WIND.

DAS·HAUS·
DER·SECESSION·

DER ZEIT IHRE KUNST
DER KUNST IHRE FREIHEIT

sición de esculturas al aire libre. En planta, lo que diferencia la forma del edificio de la cruz griega es precisamente el reflejo de las dos zonas y funciones distintas de la construcción. La primera, que contiene el vestíbulo de entrada, los locales para los artistas y las oficinas, manifiesta en su volumetría exterior un acento más monumental. La fachada principal presenta, a los lados de la escalinata central, dos volúmenes macizos en los que apoyan dos de los cuatro pilares que recogen la cúpula que cubre el atrio de entrada. Esta, realizada con una estructura de hierro, lleva en su superficie exterior un revestimiento formado por un abundante follaje dorado. Es éste sin duda el elemento de mayor impacto y, junto con la decoración de otras partes del edificio, constituye el elemento más propio al gusto pictórico de Olbrich. Sin embargo, «pagado» este tributo a la parte más representativa del edificio, la casa de la Secesión presenta otros valores. Los lados de los dos macizos que componen el alzado principal disponen de dos órdenes de huecos, lo que reduce estos volúmenes a dos losas pesadas y permite, junto con esa especie de friso que los corona sobre el tramo correspondiente a la entrada, con el basamento de la cúpula y sus cuatro pilastras-torretas y con el insólito cuerpo de la propia cúpula, desarrollar un juego de volúmenes macizos abstractos típicos de la corriente abstracto-geométrica del *Art Nouveau*. Por estos y por otros motivos, la casa de la Secesión puede compararse al Templo Unitario de Oak Park, construido por Wright en 1906 [15]. Los aciertos del edificio en la parte destinada a galería de exposiciones son de otra naturaleza. El joven Olbrich abandona aquí la vía del pictoricismo y la de la composición mediante grandes masas plásticas, para crear un organismo que trata sobre todo de ser una envoltura funcional. Una vez definida la volumetría exterior, reclaman todo su interés la cubierta con sus lucernarios altos y el estudio de las paredes móviles. Ya en 1906 un comentarista inglés escribía sobre este punto: «nunca se habían resuelto mejor los problemas específicos que presenta un palacio para exposiciones. Los interiores se habían ideado con paredes móviles, de manera que hasta la más pequeña parte del espacio podía utilizarse de la forma más conveniente y con la luz deseada, cayendo desde lo alto o surgiendo de los lados» [16].

En el exterior, el tratamiento de las paredes ciegas laterales y de la propia fachada posterior, sobre las cuales la intervención del arquitecto se limita a una decoración superficial poco convincente, demuestra que la parte de la construcción destinada a galería refleja una intención y un objetivo distintos del plástico-monumental de la entrada. Sin embargo, a pesar de este límite evidente, no cabe excluir que la intención de Olbrich fuera la de dejar en un segundo plano estas paredes, confiando el resultado plástico, también en el lado de la galería, a la composición volumétrica, es decir, al juego de los lucernarios y de los cuerpos de fábrica que el gusto de la época no permitía dejar completamente desnudos, como hubiera sido preferible. Este paso lo dará poco más tarde su amigo Hoffmann, a partir del sanatorio de Purkersdorf, pero con ello estamos ya fuera del *Art Nouveau* y de la Secesión, es decir, en el ámbito del protorracionalismo.

Después de estas observaciones sobre los valores y las limitaciones de la casa de la Secesión, conviene explicar por qué la hemos elegido como obra paradigmática y emblemática dentro de la variante austríaca del *Art Nouveau*, del estilo que se denominó precisamente como «Secesión». Indudablemente, el conjunto de las estaciones del metropolitano de Viena proyectadas por Otto Wagner, con la colaboración del mismo Olbrich, son obras más completas y coherentes que el edificio que hemos examinado, e incluso otras obras de Wagner representan mejor el gusto vienés en los años a caballo de ambos siglos. Sin embargo, les falta ese sentido de ambigüedad, de incertidumbre, de equilibrio entre *Art Nouveau* y protorracionalismo propio de toda la actividad

de Olbrich, y muy particularmente en ésta su primera obra. Si es cierto, por tanto, que la personalidad de Olbrich es la que por su versatilidad y polivalencia encarna mejor que otras el estilo Secesión, esta construcción juvenil puede considerarse como el programa «involuntario» de toda la tendencia y de su propia superación.

III

EL PROTORRACIONALISMO

Designamos con esta expresión un momento de la historia del gusto que en la arquitectura y en el campo del *design* dura desde los años '10 al final de la primera guerra mundial. Se diferencia del *Art Nouveau,* respecto al que se desarrolla en cierto modo en continuidad y en cierto modo en oposición, en que rechazó la morfología y produjo una acusada reducción a la geometría. Tiene en cuenta, sin embargo, la problemática sociocultural, que desarrolló en los sectores de las artes aplicadas —es ahora cuando nace el *industrial design* propiamente dicho—, en la tecnología de la construcción y en la urbanística. Por otro lado, el protorracionalismo no llegó a desembocar en el racionalismo de los años '20-30, quizá porque reflejó todavía una realidad histórica prebélica o porque desde el punto de vista lingüístico no fue capaz de asimilar la aportación de las vanguardias figurativas, especialmente de las cubistas y post-cubistas, que, como veremos en otro capítulo, transformaron radicalmente la concepción, la conformación y la representación del espacio.

Pero para traducir a un código-estilo este movimiento del gusto no basta, evidentemente, con indicar aquello de lo que se diferencia: hace falta señalar sus aspectos espe-

cíficos y sus significados. Objetivo nada fácil en cuanto que el protorracionalismo engloba personalidades y obras bastante dispares, aunque no clasificables de otra manera. Si consideramos, por ejemplo, la componente clasicista de este estilo, una de sus principales invariantes: es clasicista la obra destructiva e inconoclasta de Loos y es clasicista, si bien con otras intenciones y connotaciones, la producción que acompañó al racionalismo hasta la segunda guerra mundial, a veces como su ala más moderada, a veces como postura decididamente en oposición a él. Otra dificultad en la exégesis de este código-estilo es el hecho de que su indudable y constante intencionalidad simplificadora y reductiva a veces representa una toma de actitud contra la academia, el sentido mal entendido de la tradición, las mistificaciones decorativas tardo-liberty, y otras veces lo contrario, como restauración, neoacademicismo, reducción del lenguaje arquitectónico entendida como mera economía, etc., en una palabra, en el protorracionalismo, y a menudo en la obra de un mismo arquitecto, coexisten dos actitudes que, aunque sea con expresiones genéricas, podemos definir como moderna y antimoderna. No importan, para distinguir estos aspectos, la temática y la tipología de las intervenciones aisladas; de hecho, fenómenos de indudable valor y de significado progresivo —pensamos en particular en las realizaciones del democrático Ayuntamiento de Viena— se tradujeron en términos morfológicamente anticuados, mientras que en la tipología burguesa de las casas unifamiliares encontramos los ejemplos mejores y más avanzados de este estilo. Queremos subrayar con ello el hecho de que tanto uno como otro momento, tanto su implantación como su caída, radican sobre todo en las contradicciones propias del lenguaje protorracionalista.

Advertidos de estas limitaciones —otras irán surgiendo en el curso de nuestra exposición— trataremos ahora de construir el tipo-ideal correspondiente al código-estilo del protorracionalismo, acentuando, como es habitual, algunos puntos de vista y relacionando con ellos algunos

fenómenos determinados. Lo que a grosso modo equivale a tratar de individualizar los caracteres invariantes del estilo y sus diversas manifestaciones, tanto en la obra de sus mayores protagonistas como en sus evoluciones nacionales.

Los invariantes del protorracionalismo

Si no nos equivocamos, el término 'protorracionalismo' fue usado por primera vez por Edoardo Persico, hablando del palacio Stoclet, construido por Hoffmann en Bruselas. El crítico italiano escribía de él: «Indudablemente, el palacio Stoclet no es ni el milagro de un mundo que sale del caos ni una profecía mesiánica (...) es la conclusión de un largo proceso del gusto; una obra representativa por la misma ausencia de ese 'genio' que marca, en cambio, las obras de un Otto Wagner o de un Behrens»; el valor del edificio radicaría, siempre siguiendo a Persico, en «la coherencia con su época (...) en una particular historicidad de la fantasía, en la relación del estilo con las ideas más vivas de su tiempo (...). En él no solamente se reúnen las enseñanzas de Wagner y las aspiraciones de Olbrich: sino también los ideales más potentes de la burguesía europea, a la que se debe el abandono de las formas neoclásicas, y la afirmación del protorracionalismo, con sus exposiciones universales, con el empleo de las nuevas técnicas, con el principio del 'arte para todos'» [1]. Estas observaciones sobre el palacio Stoclet pueden extenderse a todo el protorracionalismo; esa ausencia de «genio» puede volverse a encontrar en la obra de casi todos sus mayores protagonistas, Hoffmann, Loos, Perret, Garnier, Behrens, etc., puesto que la principal característica invariante de este estilo no fue la del arte destacado, sino la de la artisticidad difusa. La mayor parte de la producción de este período no ve ya la belleza del ejemplar aislado, sea un edificio o un objeto de *design*, sino que se presenta

como un acto que tiene en cuenta «otras cosas»: Loos afirma tajantemente que la arquitectura se extrapola del campo del arte puesto que asume una función práctica; el objetivo de Perret es la calidad de la construcción; Garnier trata de encuadrar la arquitectura en la urbanística; Behrens trata, entre otras cosas, de llevar a la práctica la teoría del *design,* de dar forma arquitectónica a la edificación industrial, etc.

Este carácter más «prosaico» que «poético» del protorracionalismo se une a otras características invariantes: entre las más importantes está la nueva actitud ante la técnica. Si la arquitectura de la ingeniería había resuelto el arte en la técnica y si el *Art Nouveau* había intentado «plegar» los productos de la técnica a la fantasía del artista, el protorracionalismo, que coincide por otra parte con la difusión del hormigón armado, aprovecha las posibilidades de los materiales para conseguir su programa de simplificación y de máxima economía; siendo la de la economía otra invariante del estilo que estudiamos. Pero el criterio de la economía, de una u otra forma siempre presente en la historia de la arquitectura, no habría incidido en la génesis del protorracionalismo si no hubiera estado marcado por dos orientaciones, una de naturaleza «estética» y otra sociológica. Aunque íntimamente relacionadas y produciendo una síntesis, es todavía útil referirse a su especificidad.

La conducta polémica de Loos en sus obras y sobre todo en sus escritos, entre los cuales está el célebre artículo *Ornamento y delito* de 1908, contra una actitud que define quizás emblemáticamente con el término «ornamento», entra sin más en el tipo de la economía «estética». La simplificación de las formas, la liberación respecto al espíritu decorativo propio de la Secesión vienesa y de los epígonos del liberty, constituyen ante todo una selección de configuraciones esenciales válidas para el gusto o la tendencia a la sencillez misma. Esto se traduce en una lucha contra el despilfarro y lo superfluo, adquiriendo por tanto un carácter moral y una connotación social definida, pero lo que mueve fundamentalmente a este aristocrático arquitecto radical es una decisión de naturaleza estética. En el escrito citado, entre las numerosas tesis moralistas de Loos y su calificación de salvajes a quienes se aferran al papel decorativo de la arquitectura a despecho de su valor funcional y social, destacan los motivos principales que sustentan su polémica. «Puesto que el ornamento —escribe— no está ya conectado orgánicamente con nuestra cultura, no es ya tampoco la expresión de nuestra cultura. El ornamento que se produce hoy no tiene ninguna relación con nosotros, no tiene por lo común ninguna relación humana, ninguna relación con el orden cósmico. Es incapaz de desarrollarse.» [2] Pero el párrafo más explícito y desnudo para apoyar la interpretación «estética» de la simplificación y de la «economía» arquitectónica concebida por el arquitecto austríaco es aquél en que afirma: «El defensor del ornamento cree que mi necesidad de sencillez significa una mortificación de la carne. No, ilustre profesor de la escuela de arte, ¡yo no me mortifico! Me gusta más así. Los platos espectaculares del siglo pasado, que despliegan todo tipo de ornamentos para que parezcan sabrosos los pavos, los faisanes y las langostas, a mí me producen el efecto contrario. Siento repugnancia cuando paso por delante de una exposición de arte culinario y me imagino que tuviera que comer estas carcasas de animales rellenas. Yo como roastbeef.» [3]

Como se ve, el rechazo del ornamento que, repetimos, ha de entenderse como una actitud emblemática general, está motivado más por razones de naturaleza psicológica, viscerales y en definitiva estéticas que por razones ético-sociales. Si después el mensaje de Loos tuvo más difusión y arraigó en la realidad operativa y profesional de otros con una visión más crítica, ese es otro tema. En el desarrollo de la arquitectura moderna, el éxito de algunos principios se ha debido, muchas veces, a su oportunidad, al vehículo de su difusión, a su parcialidad,

a su capacidad de hacer tambalearse a los esquemas más difundidos. Y esto se debe a la necesidad de concentrar toda la problemática de la arquitectura en unos cuantos *patterns*, precisos y populares, que sean capaces de llegar a todos los niveles de la cultura y de la construcción. En el caso de Loos, estos modelos, tanto teóricos como operativos, implicaron tal cantidad de fenómenos culturales que convierten la actividad de este arquitecto en uno de los hitos del Movimiento Moderno.

Por el contrario, fue de tipo productivo, sociológico y organizativo la tendencia a la economía y a la simplificación del lenguaje arquitectónico y de los objetos que promovió el protorracionalismo en Alemania, con Muthesius, el Werkbund, el *Maschinenstil* y la *Sachlichkeit*, de los que hablaremos más adelante al tocar el tema de las contribuciones nacionales al código-estilo que nos ocupa.

Otra de sus características invariantes puede encontrarse en el plano de la teoría estético-arquitectónica. Nos referimos en particular a las transformaciones del gusto, con el paso de la familia morfológica de motivos cóncavo-convexos del *Einfühlung* a la familia morfológico-geométrica cuyo punto culminante es la «abstracción». Efectivamente, sólo si pensamos en la sucesión de dos movimientos del gusto, relacionados, sin embargo, mediante una única teoría estética, podemos explicarnos la evolución desde el *Art Nouveau* al protorracionalismo, la presencia en la misma producción de artistas de las dos fases del desarrollo. Si consideramos además que los arquitectos y *designers* en su mayoría desconocían estas teorizaciones, debemos referirnos sólo a aquel fenómeno que con feliz expresión denominaba Persico «historicidad de la fantasía», entendiendo con ella que en un momento dado las obras, los artistas y los movimientos del gusto tuvieron en común un cierto tipo de afinidad de aspiraciones y de expresiones.

Ahora bien, si queremos dar un carácter unitario a los factores invariantes del protorracionalismo, podemos considerarlo como un estilo fundamentalmente reductivo.

Heredó la reducción de la arquitectura a la construcción propia de las realizaciones de los ingenieros del siglo XIX, en cuya línea se inserta Perret; la reducción estilística del *Art Nouveau*, cuya continuación es la tendencia que acaba en la «abstracción»; la reducción «económica» de todos los estilos precedentes, desde el neoclásico en adelante, añadiendo motivaciones socio-productivas y, como ya se ha dicho, estético-psicológicas; y sobre todo la reducción a la geometría, que con el protorracionalismo asume acentos muy definidos.

Al geometrismo teorizado por Worringer y expresado en las obras de Voysey, de Mackintosh, del primer Wright, el protorracionalismo añade su adhesión a la geometría de los productos mecánicos, estandardizados, modulares, unificados, repetibles, con todas las implicaciones socioeconómicas pertinentes. Estos motivos de inspiración implican también, evidentemente, una influencia lingüística, que interviene con papel activo en la definición del nuevo estilo. Sin embargo, como habíamos apuntado en el párrafo anterior, es precisamente en el nivel lingüístico donde se ponen de manifiesto las mayores contradicciones del protorracionalismo y donde se estanca su ideal de un arte «puro». En efecto, este estilo —sustancialmente un estilo en negativo— combate el ornamento del *Art Nouveau* y todo acento que no provenga de lo artificial, al mismo tiempo que no consigue sustituirlo, salvo algunas excepciones, más que con un retorno al clasicismo. Las diversas reducciones del protorracionalismo que hemos mencionado no encontraron otro código, aparte del clasicista de los esquemas de bloques cerrados, simetrías bilaterales y estereometrías elementales que ambas corrientes del *Art Nouveau* habían olvidado. El reduccionismo del protorracionalismo, y especialmente el geométrico, adquirirán un carácter nuevo (pero estaremos ya en pleno racionalismo) o a fuerza de una gran capacidad de síntesis expresiva —pensemos en las obras de Wright, que en su primera exposición europea de 1910 demostró haber resuelto muchos pro-

blemas frente a los cuales habían fracasado muchos intentos protorracionalistas— o gracias a la aportación de las vanguardias figurativas. Estas proporcionaron al estilo geométrico una contribución que no debe malinterpretarse como una mera simplificación, sino que redujeron (en el sentido de que transformaron) el lenguaje figurativo a nuevos códigos y nuevos significados.

Las variaciones del protorracionalismo

Como hemos expuesto ya en el párrafo análogo sobre el *Art Nouveau,* estudiaremos la obra de algunos maestros no tanto por su valor histórico y estético específico como por su contribución a la formación del código protorracionalista y de los subcódigos (las escuelas nacionales). Si consideramos el estilo que engloba la producción de Hoffmann, de Loos, Behrens, Perret y Garnier, por citar los arquitectos mejores, como un fenómeno desarrollado en continuidad o en oposición con el *Art Nouveau,* resulta que su contribución, además de la individual, comprende tantos aportes respectivos como escuelas.

Ya al referirnos a los personajes de la Secesión vienesa habíamos observado una evolución hacia el protorracionalismo, y pueden considerarse protorracionalistas algunas de las obras de Wagner y la mayor parte de las de Josef Hoffmann (1870-1956). Este, después de realizar una serie de decoraciones y equipamiento con un gusto bastante próximo al de Mackintosh y de construir desde 1901 a 1904 un grupo de villas en la Hohe Warte de Viena, que señalan una «simplificación» estilística respecto a la Secesión, realiza en 1903 el sanatorio de Purkersdorf, que podemos considerar como el primer edificio protorracionalista, al estar privado de concesiones decorativas.

Observemos, haciendo un inciso, que a partir de este momento, en el ámbito de este estilo, una obra resultará

tanto más válida cuanto más libre de redundancias decorativas. Al igual que el *Art Nouveau* había combatido el eclecticismo historicista, el protorracionalismo lucha contra la costumbre, arraigada y compleja, de un arte revestido con exuberancia, contra la serie de normas obligatorias tras la aparente libertad de la fantasía, contra el gusto que prefiere la apariencia hueca y decadente a la verdadera esencia, en una palabra, contra el «ornamento».

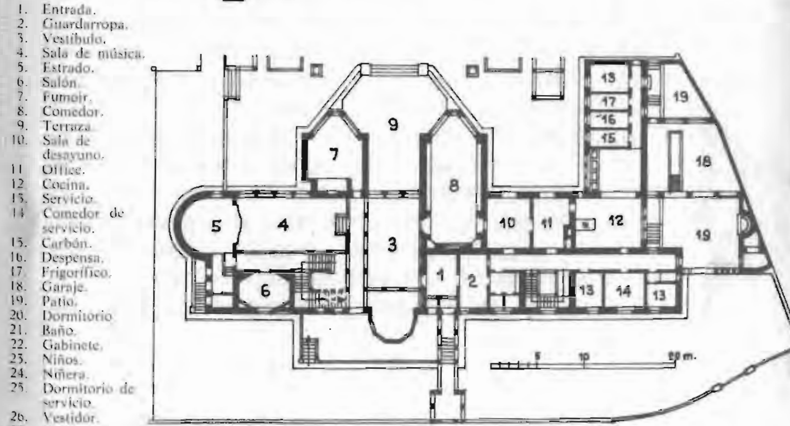
En 1905, Hoffmann inicia la construcción de su obra maestra, el Palacio Stoclet de Bruselas, que no se terminará hasta 1914. Esta obra, que por su programa ambicioso, por su carácter de residencia de lujo y por algunas concesiones a la decoración refleja todavía viejas exigencias, por su inédita conformación espacial, por su rigor estilístico y por la coherencia excepcional de todas sus partes expresa también muchos de los nuevos planteamientos de la nueva arquitectura. Puede considerarse, por tanto, como la obra más clara de transición entre la Secesión y el protorracionalismo.

La carrera profesional de Hoffmann produjo gran cantidad de obras, entre las que recordaremos otro segundo grupo de villas en Hohe Warte, el Pabellón de Austria en la muestra del Werkbund de 1914 en Colonia y, fuera del período que estamos considerando, las casas populares del Ayuntamiento de Viena en la Stromstrasse de 1924 y en la Luxemburgstrasse del '31, las casas en la *Internationale Werkbundsiedlung* de Viena en el '32, el Pabellón austríaco en la Bienal de Venecia del '34, hasta la actividad de la segunda posguerra, desarrollada en su mayor parte en el sector de la vivienda popular; pero él permanece en la historia de la arquitectura por el sana-

(A la izquierda.) J. Hoffmann, sanatorio de Purkersdorf, Viena (1903), detalles de las fachadas; un cuadro de Klimt.
(A la derecha.) J. Hoffmann, palacio Stoclet, Bruselas (1905-11), vista del exterior y plantas. ▶







1. Entrada.
2. Guardarropa.
3. Vestíbulo.
4. Sala de música.
5. Estrado.
6. Salón.
7. Fumoir.
8. Comedor.
9. Terraza.
10. Sala de desayuno.
11. Office.
12. Cocina.
13. Servicio.
14. Comedor de servicio.
15. Carbón.
16. Despensa.
17. Frigorífico.
18. Garaje.
19. Patio.
20. Dormitorio.
21. Baño.
22. Gabinete.
23. Niños.
24. Niñera.
25. Dormitorio de servicio.
26. Vestidor.
27. Huéspedes.
28. Trabajo.

torio de Purkersdorf y el palacio Stoclet, así como por haber fundado y dirigido la *Wiener Werkstätte*. Esta empresa, ampliada muy pronto con oficinas, laboratorios, locales de exposiciones y de venta, puede considerarse como el experimento de producción artesanal moderno mejor conseguido de entre los muchos que se crearon tras el famoso local de Morris, y como el sector en que Hoffmann dio su mayor contribución al protorracionalismo, al *Art Déco* y al llamado «estilo '900». Refiriéndose a la *Wiener Werkstätte*, después de recordar la afirmación de Max Eisler en que define a Hoffmann como artesano más que arquitecto y considera sus edificios como grandes muebles, Giulia Veronesi escribe:

Durante treinta años, de 1903 a 1933, ellos fueron el centro de sus intereses de artista y de hombre, representando al mismo tiempo a Austria por el mundo en la forma más típica de su «arte moderno», en una forma que, con un término no del todo propio, pero sí explícitamente indicador, llamaremos decorativa: el arte del objeto, desde el mueble al utensilio, diseñado siguiendo las líneas de una belleza de origen puramente «estético», delicada aunque sin olvidar una funcionalidad segura y determinando con fuerza un gusto, si no una moda. El del *Wiener Werkstätte* fue el gusto aristocrático y no pocas veces afeminado de la alta burguesía vienesa, a la que estaba también destinada en su mayoría la arquitectura de Hoffmann [4].

Añadamos a estas patentes declaraciones que, aristocrático en origen, el estilo de decoración iniciado por Hoffman se recogió muy pronto por la pequeña y media burguesía, difundiéndose con gran éxito y sustituyendo las tradiciones locales en toda Europa.

La aportación de Hoffmann, en conjunto, que sintetiza además toda la contribución austríaca al protorracionalismo, puede considerarse no tanto como el final de todo matiz decorativo, sino como una evolución simplificadora de la Secesión; ni sus obras se reducen a una simple transformación del «ornamento», en cuanto que trata de liberarse, tal vez consiguiéndolo, de las simetrías

de bloques de Wagner. Así pues, lo suyo no es sólo una renovación del gusto, sino que incide también en la conformación de los espacios. Sin embargo, y es aquí donde radica su mayor ambigüedad, su arquitectura necesita constantemente de un soporte lingüístico extraarquitectónico. Cuando decae la contribución pictórica de Gustav Klimt, el artista que parece hoy más significativo del grupo vienés, y se eclipsa el empuje inicial del *Wiener Werkstätte*, Hoffmann cae en un clasicismo que, aun extremadamente refinado, no se justifica frente a sus obras más originales. El caso de Hoffmann confirma la hipótesis de que el protorracionalismo se revela estéril sin el soporte de las vanguardias figurativas.

Es distinto el caso de Loos, que intentó la conformación de una arquitectura autónoma y «pura». No realizó ningún edificio del valor del palacio Stoclet, ni incidió con fuerza en el gusto de la época como hizo el *Wiener Werkstätte*, pero permanece en la historia de la arquitectura contemporánea como ejemplo de rigor y coherencia, tanto en el nivel teórico como en el operativo; el carácter emblemático de su iconoclastia tuvo una repercusión notable en la generación siguiente y, en general, en todo el Movimiento Moderno.

Sus obras más famosas (la villa Karma en Montreux de 1904-1906, la casa Steiner, el edificio en la Michaelerplatz de 1910, la casa Scheu del '12 y, fuera del período del protorracionalismo, la casa Rufer del '22, la del poeta dadá Tristan Tzara del '26, la casa Müller del '30, etcétera) representan casi todas una demostración de dos principios fundamentales: *a*) la lucha contra toda forma de decoración para llevar a la práctica una economía que habíamos definido como de naturaleza «estética» y una aversión social al derroche; *b*) la tendencia a demostrar la independencia de la arquitectura de las otras formas del arte figurativo, señalando su especificidad espacial y las propiedades figurativas inherentes a la naturaleza de los materiales: las vetas del mármol, las fibras de la madera, los colores de las escayolas, etc.

En particular, y en cuanto concierne a la conformación de los espacios interiores, Loos funda el proyecto en un principio de economía y de proporción que algunos mantienen que deriva de la experiencia de su viaje a América (1893-96) y, por nuestra parte, también de la tratadística del Renacimiento. Este principio, denominado *Raumplan*, parte de la consideración de que los espacios de planta grande requieren una altura mayor que los locales contiguos con dimensiones más pequeñas; viéndolo en sección, se deduce que no es posible cubrir con un solo techo espacios de alturas diferentes; así, Loos encaja los ambientes uno sobre otro en vertical, con distintas cotas, asegurando la comunicación entre unos y otros niveles mediante gradas y escaleras que, por otra parte, articulan de un modo muy original la espacialidad de los vacíos, hasta que el conjunto de las agregaciones de espacios internos encuentra su conclusión bajo un techo plano unitario. Lleva a cabo de esta manera una economía espacial notable (cada volumen tiene las dimensiones justas para satisfacer su propia función) y una destacable variedad en la propia configuración de los espacios internos. Este acoplamiento de ambientes a diversas cotas se manifiesta en la fachada mediante los huecos, dispuestos de manera asimétrica.

Como la obra de Horta para el *Art Nouveau*, la de Loos resulta la más paradigmática del protorracionalismo; y como tal no carece de las limitaciones propias de este código-estilo. De hecho, independientemente de la escisión entre los espacios interiores, muy articulados, y los exteriores que en muchas ocasiones cumplen sólo un papel de simple envoltura, la obra de Loos no consigue sustraerse del neoclasicismo. Y esto es más palpable cuanto más comprometidas son las pruebas que ha de afrontar como arquitecto, especialmente en los proyectos, que resultan más clasicistas que las obras efectivamente realizadas, por no hablar de su participación en el concurso del «Chicago Tribune» del '23, un rascacielos en forma de columna dórica que ha de considerarse

quizá como un gesto polémico e irónico, inspirado acaso por sus amigos dadás. Es indudable que en sus obras más tardías y significativas, las casas Tzara, Kuhner, Müller, Moller, abandona casi todas las inflexiones clasicistas, pero también es cierto que tales obras caen ya fuera del protorracionalismo. Por tanto, Loos es uno de los pocos arquitectos, tal vez el único de su generación, que pasa del estilo que estudiamos al racionalismo y conserva una notable coherencia, porque supo transformar en clásico lo clasicista.

Si es lícito hablar de una aportación de la escuela vienesa al protorracionalismo por las contribuciones de Hoffmann y de Loos, que son diferentes, pero no completamente dispares, aún están más ligadas a la tradición nacional las de los franceses Perret y Garnier. Tras ellos está la arquitectura de la ingeniería del siglo XIX, la invención y el perfeccionamiento del hormigón armado que es fruto de la investigación tecnológica francesa (J. Monier, F. Coignet, F. Hennebique, A. de Baudot), la tradición historiográfica de tendencia técnica (Viollet-le-Duc, Enlart, Choisy) y, por lo que concierne a la obra urbanística de Garnier, tiene clara ascendencia en la tradición utopista francesa (Saint-Simon, Fourier, Godin, etc.).

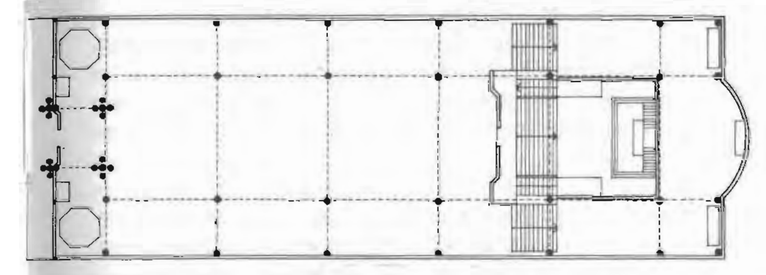
La contribución de Auguste Perret (1874-1954) al protorracionalismo consiste en primer lugar en haber conquistado para la arquitectura la técnica del hormigón armado, como hizo Horta con la del hierro. Sin embargo, mientras que en la arquitectura del *Art Nouveau* la estructura metálica se «plegaba» a los estilemas del gusto, en la variante del protorracionalismo en que se inserta la obra de Perret se diría que la arquitectura ha de adecuarse a la estructura del hormigón armado. Pero, en realidad, nos encontramos ante un doble compromiso: si la configuración arquitectónica advierte, indudablemente, el uso del hormigón, éste, a su vez, siendo potencialmente capaz de producir las formas más libres y plásticas, se utiliza —por motivos económicos, de más fácil

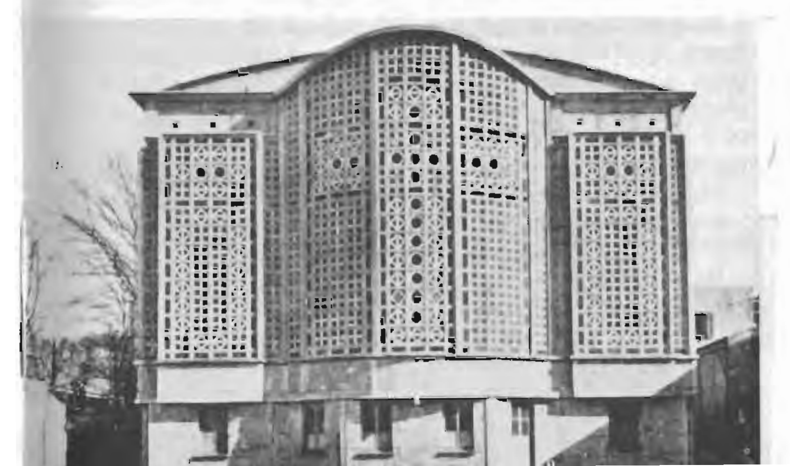
cálculo estático y de organización tecnológica más elemental— en una estructura de jaula, con elementos horizontales y verticales, es decir, de la misma manera que el hierro o la madera. Perret es de los primeros constructores que traduce en elementos lineales y en pórticos rígidos la fluidez plástica del hormigón y, sin duda, el primero que consigue el máximo efecto arquitectónico con este procedimiento. La disposición en planta de las pilastras le permite el máximo aprovechamiento y la mayor libertad de los espacios internos; el poner en evidencia la estructura portante sobre la fachada le permite también caracterizar figurativamente su fábrica. Por otro lado, el problema del relleno, del *encadrement,* de los paneles de cerramiento de los recuadros que quedan entre el esqueleto portante, puede resolverse de infinitas maneras; cuando estos vanos no se cierran mediante grandes cristaleras, es inevitable referirse a una indicación figurativa, a los elementos de un momento dado del gusto. Por tanto, Perret, al contrario que Loos, no abandona la «decoración». En su obra maestra, la casa de la calle Franklin de París de 1903 (que estudiaremos en detalle), el relleno se realiza mediante paneles de cerámica con motivos florales; en el garaje de la calle Ponthieu de 1905, con un gran rosetón de hierro y cristal; en la iglesia de Notre Dame-du-Raincy del '22 y en la de Santa Teresa de Montmagny del '26 el cerramiento se construye con una malla de pequeños motivos geométricos, también de hormigón armado; en los edificios de la reconstrucción de Le Havre, realizados en la segunda posguerra, la solución consiste en módulos de paneles prefabricados.

Si bien la arquitectura de Perret no puede reducirse al binomio estructura-elementos de cerramiento, porque las articulaciones de los espacios internos presentan la misma importancia, es cierto, sin embargo, que una de sus

A. Perret, iglesia de Notre-Dame-du-Raincy (1922), interior, planta y vista exterior del ábside. ▶







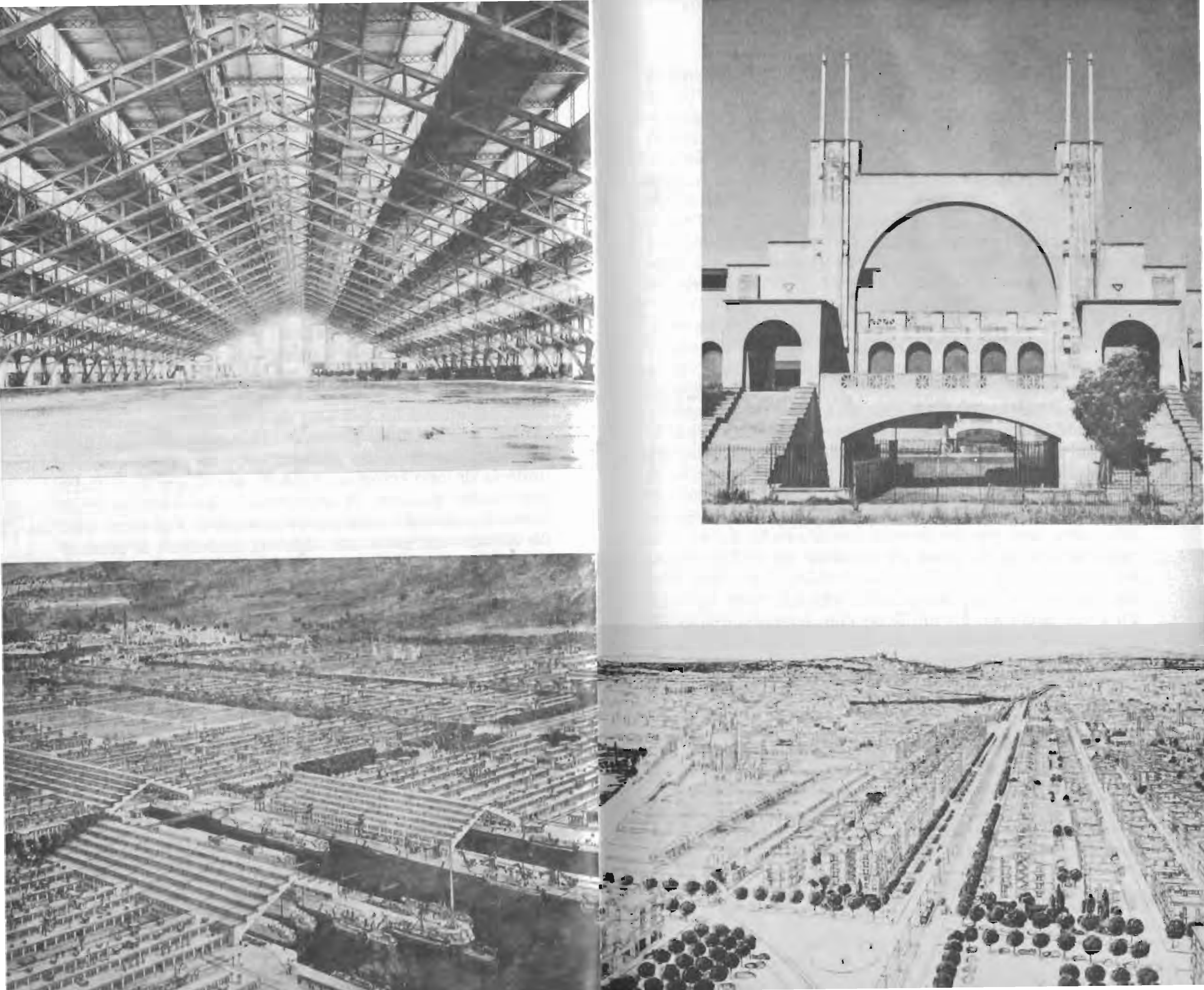
mayores aportaciones al lenguaje arquitectónico moderno es la de haber definido con absoluta claridad las relaciones entre los elementos de soporte y los soportados en una condición dialéctica que caracterizará todas las producciones posteriores. A partir del compromiso entre una tecnología «adaptada» a las circunstancias y una configuración arquitectónica «adaptada» a las posibilidades de la técnica, Perret supo construir una válida síntesis de estos dos fenómenos, dando lugar a un lenguaje que en cierto sentido es todavía actual.

En la obra de Perret se repite también la limitación propia de todo el protorracionalismo: las vigas y las pilastras vistas recuerdan la estructura de los órdenes gigantes del lenguaje clásico del Renacimiento; la disposición cerrada y simétrica de sus edificios confirma la antigua alianza entre neoclasicismo e ingeniería; sus obras más recientes no parecen tener en cuenta el racionalismo y las vanguardias figurativas. Estas son las carencias típicas del código-estilo que estudiamos, pero, por otra parte, ha de reconocérsele a Perret el mérito de su extraordinaria coherencia: al igual que su compatriota Garnier (aunque éste en menor medida) permanece como arquitecto protorracionalista durante toda su vida.

Tony Garnier (1869-1948) nos proporciona otra versión del protorracionalismo, en la que toda obra de arquitectura se encuadra en un programa urbanístico. Garnier elabora en 1901 un gran proyecto de urbanismo y edificación para una *cité industrielle* de 36.000 habitantes, que debería construirse en un lugar sin precisar, pero, sin embargo, con determinadas características. El asentamiento yace sobre una zona con una parte llana y otra ondulada; por la parte baja del terreno discurre un río al que afluye por arriba un torrente. En la zona limitada por los dos cursos de agua se dispone el núcleo industrial, que constituye la razón de ser de todo el plano urbanístico. Una amplia franja verde separa este núcleo y las instalaciones ferroviarias de la zona residencial, situada a media ladera sobre la colina; en la parte más alta está el equipamiento hospitalario. La parte residencial de la ciudad tiene un trazado alargado y presenta en el eje el centro cívico, las escuelas y las instalaciones deportivas. El área dedicada a vivienda se subdivide en parcelas de 150 por 30 metros, que pueden edificarse de distintas formas con tal de dejar libre la mitad para zona verde pública. Los tipos de edificación previstos constan de casas unifamiliares o colectivas, pero están prohibidos los patios cerrados; las distancias entre los edificios y sus relaciones con las calles son fijas; el material de construcción es el hormigón armado, las cubiertas son planas, las ventanas grandes y regulares, los recursos arquitectónicos carentes de decoración. Aparte de estas edificaciones residenciales y de las normas que regulan la construcción y el uso, los proyectos de los principales edificios públicos se anticipan en veinte años a otras realizaciones análogas. Bastan estas notas para entender el sentido de anticipación y de visión global y unitaria de este proyecto, cuidado por Garnier en todos sus detalles y acompañado, como se ha visto, por una normativa de edificación muy adecuada. Por tanto puede considerarse con razón como el modelo de la urbanística racionalista, por su rigurosa funcionalidad, su zonificación y parcelación, etc.

Tanto en 1901 como en la muestra de París de 1904 el proyecto de Garnier no alcanza el consenso público [6] y el arquitecto vuelve a Lyon, su ciudad natal, donde entre 1905 y 1919 realiza *Les grands traxaux de la ville de Lyon* [7], apoyado por el alcalde radical E. Herriot. Constan de una serie de obras que se reúnen en una especie de plano unitario, y que comprenden el complejo

T. Garnier, interior de la cubierta del mercado, Lyon (1900-1913); vista de una zona de la Cité industrielle (proyecto); detalle del estadio olímpico, Lyon (1913); barrio Etats Unis (1920-1928), perspectiva aérea. ▶



de los edificios del matadero y el mercado de ganado (1903-1913), el estadio (1913-1916), el hospital de la Grange-Blanche (1915-1930), el barrio de casas populares llamado *Etats-Units* (1928-1935), etc. Estas obras, proyectadas con algunos años de anterioridad a su realización, retoman los planteamientos generales e incluso los detalles de las propuestas similares previstas desde 1901 en su proyecto para la *cité industrielle*. Así pues, este estudio juvenil puede considerarse como el modelo de todo lo que construyó Garnier en Lyon, con una diferencia mínima entre diseño y realidad, y en general de toda su actividad profesional.

En Garnier encontramos también las habituales limitaciones de la inspiración clasicista, comunes a todo el protorracionalismo; podría decirse que falta en él la intención misma de la búsqueda de un nuevo lenguaje, basándose toda su obra en una simplificación geométrica y en una reducción a una «pretendida» esencia que le permite realizar construcciones, por así decirlo, fuera del tiempo. Sus edificios pueden fecharse en diez años de más o de menos sin que ello implique un cambio de opinión. Y si esto puede considerarse como otra limitación, como una especie de indiferencia ante lo que ocurría en el campo de las artes en los años '10 y '20, denota por otra parte la fidelidad a un «diseño» y a una idea que mantuvo el arquitecto lionés durante toda su vida. En otras palabras, las obras de Garnier no son sino las piezas de un mosaico urbano dentro de una urbanística no historicista (C. Sitte), no sociológica (Howard), no ingenieril (Wagner), no negadora de la ciudad misma (la ciudad-jardín o la Broadacre de Wright), sino como la puede concebir un arquitecto. La confirmación más clara en este sentido nos la proporciona el propio Garnier cuando en el libro del '17 que ilustra el proyecto de la *cité industrielle* escribe: «Los estudios de arquitectura que presentamos aquí, en una larga serie de dibujos, se refieren a la organización de una ciudad nueva, la ciudad industrial, puesto que la mayor parte de las nuevas ciudades que se establezcan a partir de ahora serán debidas a motivos de orden industrial y, por tanto, hemos considerado el caso más general. En una ciudad de este tipo, por otra parte, tienen cabida todas las aplicaciones de la arquitectura, y aquí existe la posibilidad de examinarlas.» Como se ve, afronta su objetivo no con la mentalidad del planificador frívolo y hablador, sino con la del arquitecto que coloca su obra en un plano más amplio que se sostiene, a su vez, sobre la realidad de tales obras, fundiéndose en un conjunto unitario la arquitectura y la urbanística; no es casualidad que Garnier comience llamando a sus trabajos «estudios de arquitectura».

La contribución alemana al protorracionalismo no se limita a la obra, sin embargo notable, de un único arquitecto —Peter Behrens—, sino que refleja numerosos fenómenos de naturaleza diversa y compleja. El código-estilo que estudiamos coincide con los años en que destacó la cultura arquitectónica germana, es decir, la del país que asumirá el liderazgo del Movimiento Moderno. Al hablar del protorracionalismo en Alemania hay que ir mucho más allá de un movimiento del gusto o incluso de un código lingüístico, encontrándose acontecimientos cruciales para la evolución posterior de la arquitectura.

En el capítulo anterior nos hemos referido a la transformación de la organización militar alemana en el campo de la producción industrial; de la creación de numerosas escuelas de artes aplicadas (las famosas *Kunstgewerbeschule* de la época guillermina); de la formación de muchas asociaciones entre productores; del apoyo estatal a todas estas manifestaciones artístico-productivas. En el primer decenio del siglo el ambiente alemán se enriquece con nuevos factores: las luchas sociales, la constitución de una especie de proletariado de la cultura, la crisis del *Jugendstil*, el nacimiento del expresionismo (que estudiaremos en capítulo aparte), el encuentro entre las actitudes opuestas típicas de la cultura alemana: el individualismo romántico y el espíritu asociativo, la apertura hacia el lenguaje extranjero y el *Heimatkunst*,

es decir, la expresión más autóctona de la tradición popular germánica; las artes puras y las aplicadas, cuya diversidad no nacía sólo de las discusiones genéricas de la opinión pública, sino que encontraba un sólido fundamento en la tradición filosófica del país, etc.

Por tanto, en este cúmulo de impulsos que se estaban produciendo en los años '10 los hechos no se desarrollaron siguiendo el conocido esquema lineal *Arts and Crafst-Kunstgewerbeschule*-Werkbund-Bauhaus. Por otro lado, siendo imposible desarrollar aquí un análisis más detallado de la compleja situación en que nace el Movimiento Moderno en Alemania, nos limitaremos a esbozar los hechos principales desde la perspectiva de una política cultural.

Esta política, superada la breve fase del *Jugendstil* —que sólo fue importante por su fusión con el expresionismo—, trató de imponer el modelo inglés en el sector de la arquitectura y de las artes aplicadas, que parecía muy adecuado a las nuevas necesidades tras los derroches decorativos de la Secesión; potenció al máximo todas las energías productivas locales y venció las numerosas resistencias —la tradición artesanal, el individualismo de los expresionistas, las rivalidades regionales, etc.—, apoyándose tanto en el difundido espíritu de modernidad y de progreso técnico y civil como en los ánimos nacionalistas, con un evidente objetivo económico: la conquista de los mercados exteriores. El mayor protagonista de esta política cultural fue Muthesius, al que hemos mencionado ya como agregado comercial en la embajada alemana de Londres, cuya experiencia le sirvió para difundir en su país los éxitos del movimiento de *Arts and Crafts* y la edificación doméstica inglesa: su libro *Das englische Haus*, de 1905, tuvo una enorme influencia en el protorracionalismo germano. Posteriormente, y siempre ocupando cargos públicos, se encargó de las organizaciones escolares, de las asociaciones culturales productivas y del comercio exterior. En 1907 apoya la creación del Deutscher Werkbund, una asociación fundada por productores, artistas y hombres de cultura, cuyo programa, como dicen los estatutos, «es impulsar el trabajo artesanal, vinculándolo al arte y a la industria. La asociación pretende hacer una selección de lo mejor de las artes, de la industria, del artesanado y de las fuerzas activas manuales; quiere reunir los esfuerzos y las tendencias hacia la calidad en el mundo del trabajo; forma el punto de contacto de todos aquellos que son capaces y deseosos de producir un trabajo de calidad» [8].

Como se ve, el programa de la nueva asociación está todavía en equilibrio entre la industria y el artesanado, y se resuelve en una llamada genérica al *Qualitätsarbeit*, en parte porque el Werkbund había nacido en la «Tercera exposición del artesanado alemán» realizada en Dresde en 1906 y en parte porque era buena política concentrar todos los esfuerzos disponibles, incluso los artesanales y las «fuerzas activas manuales». En la orientación hacia el *Maschinenstil* resultan bastante más definidos que este programa las actitudes de historiadores del arte como Alfred Lichtwark, que fue el primero en hablar de *Sachlichkeit* (objetividad, corrección, correspondencia exacta y calculada de un objeto con su función) o de políticos como F. Neumann, partidario también de la industrialización y del funcionalismo, pero sobre todo la del fabricante Karl Schmidt, que funda en 1898 la *Deutsche Werkstätten*, una empresa que producía muebles en serie a bajo coste y con elementos unificados, que proclamaba «haber creado el estilo de los muebles en el espíritu de la máquina». También Muthesius defiende obviamente una *Sachlich Schönheit*, una arquitectura que busca el tipo, una estandarización, una producción en serie, etc. Pero coexiste en él, como funcionario estatal, la preocupación de que una actitud demasiado radical le hiciera perder el aprecio de quienes ocupaban todavía posiciones artesanales, artístico-románticas e individualistas. Y estas fuerzas no se pierden gracias al programa unitario de política económico-cultural. Encontramos la confirmación en su intervención en el con-

greso del Werkbund en 1911, cuyo título era «La espiritualización de la producción alemana» donde, entre otras cosas, afirma: «Este desarrollo del gusto, el placer de operar en la Forma, tiene un significado decisivo para la situación futura de Alemania en el mundo. Primero debemos poner orden en nuestra propia casa, y cuando todo esté claro y luminoso dentro, podremos empezar a lograr resultados fuera. Sólo entonces demostraremos ser dignos del cometido, entre otros, de devolver al mundo y a nuestra época los beneficios perdidos de la cultura arquitectónica»[9].

No pretendemos ofrecer una imagen equivocada del Werkbund con estas alusiones nacionalistas —los juicios unilaterales y generalizadores sobre la cultura alemana resultan casi siempre aberrantes— ni oscurecer, con estas declaraciones de Muthesius, los méritos de estas asociaciones, que fueron muchísimos durante la evolución del Movimiento Moderno. Sin embargo, algunos de los objetivos del Werkbund no eran muy diferentes de los de las organizaciones productivas nacionales, que tomaron impulso en todos los sectores industriales germanos tras la victoria de 1870. El soporte ideológico del Werkbund parece por otro lado confirmar la tesis del capitalismo como vocación religiosa, del esfuerzo industrial como palingénesis colectiva del alma alemana.

La obra de Peter Behrens (1868-1940) debe interpretarse con esta misma clave por la amplitud de los sectores en que interviene, y sobre todo por su relación con sus clientes. Y precisamente a través de éstos puede registrarse la evolución personal del arquitecto, así como el propio desarrollo sociocultural del movimiento alemán de los primeros veinte años del siglo. Al principio, Behrens trabaja para un mecenas, el ya mencionado Gran Duque Ernst Ludwig von Hessen, en la colonia de Darmstadt, a la que ya hemos aludido en el presente capítulo, ocupándose fundamentalmente de las artes decorativas y del mobiliario; su segundo cliente es la AEG, como veremos más adelante, que representa para él un

decisivo encuentro con el *design* y con la arquitectura de las grandes instalaciones industriales; el tercero es el Ayuntamiento socialista de Viena, para la cual se dedica al sector de la vivienda popular. En este arco completo, desde el sueño de un aristócrata a las necesidades realistas de una burguesía industrial avanzada y al programa de una administración de interés público, Behrens tiene la posibilidad de llevar a cabo una de las experiencias profesionales más completas que jamás haya tenido ningún arquitecto moderno. Pero a los fines de nuestro discurso, que pretende captar el cuadro de la cultura alemana en los años del protorracionalismo y determinar la forma en que el contexto sociocultural incide en este código-estilo, es la experiencia de Behrens en la AEG la que resulta más significativa.

¿Qué era la *Allgemeine Elektrizitäts Gesellschaft* y cuáles eran sus implicaciones técnicas, sociales y políticas? Esta empresa fue la primera en llevar a la práctica las transformaciones que desde 1870 en adelante llevaron la industria alemana a un nivel internacional. El primitivo taller del señor Weber recibió un fuerte impulso del ingeniero berlinés judío Emil Rathenau, que realizó una síntesis entre las experiencias europeas más adelantadas en el campo de la maquinaria eléctrica y los modernos sistemas americanos: obtenida la concesión de las patentes de Edison, funda la AEG en 1889. Una vez adquirida la estructura tecnológica, perfeccionados los instrumentos de producción, puestos en marcha espectaculares ciclos de trabajo y afianzados en el plano comercial, la empresa, que entretanto había organizado modernamente la relación con el personal, afronta una segunda fase, que hoy definiríamos como neocapitalista. El artífice de esta evolución es el hijo de Emil Rathenau, Walter. Este hereda la gran experiencia empresarial del padre, pero, siendo, además de físico, ingeniero y especialista en electroquímica, e interesado activamente en las «ciencias del espíritu» (fue de hecho alumno de Helmholtz y de Dilthey), enfoca de una manera nueva la problemática so-

cial y económica, técnica y política, ideológica y sindical que, especialmente en la Alemania de aquellos años, se imponía a una gran empresa industrial. Walter Rathenau es uno de los primeros empresarios que intentaron un equilibrio entre todos los factores mencionados y que concibieron la gran industria como una fuerza colectiva con un potencial capaz de realizar «una distribución más justa de los bienes de la naturaleza» (Argan) en toda la esfera social. En otras palabras, los planteamientos de Rathenau, en los que confluyen la fe en la cooperación entre capital y trabajo, el revisionismo de Bernstein, el esfuerzo de eliminar la alienación producida por el trabajo mecánico y, en cuanto concierne a los aspectos cualitativos de los objetos manufacturados, el debate y las acciones del Werkbund, pueden resumirse precisamente en esa teoría del capitalismo como vocación religiosa formulada, aunque sea en un sentido valorativo, por Max Weber.

En 1907 Behrens sucede a A. Messel en el puesto de consultor artístico de la AEG en Berlín; se encargará de la forma de todos los productos de esta empresa, desde las lámparas a los radiadores, desde la decoración de sus sucursales a la publicidad gráfica, dando lugar a la primera figura, tal vez no superada, del *industrial designer,* del modo más completo [10]; en 1909 empieza a trabajar con la Turbinenfabrik de la AEG de Berlín (su obra maestra de la arquitectura) en el sector en que, como arquitecto, no tuvo rival: la edificación industrial. Además de las otras instalaciones construidas para la misma empresa, Behrens realiza en 1912 los talleres de gas de Francfort, en el mismo año las Oficinas de la Mannesmann de Düsseldorf y, entre otras numerosas obras pertenecientes a un período posterior al que consideramos, recordaremos las Oficinas de la Hoechster Farbwerke, en Francfort, de 1920-24; las acerías HOAC, de Oberhauser, en el Ruhr, de 1921-25 y la Manufactura de Tabacos, en Linz, de 1930. En el campo de la edificación popular, Behrens proyecta en 1910 un grupo de viviendas

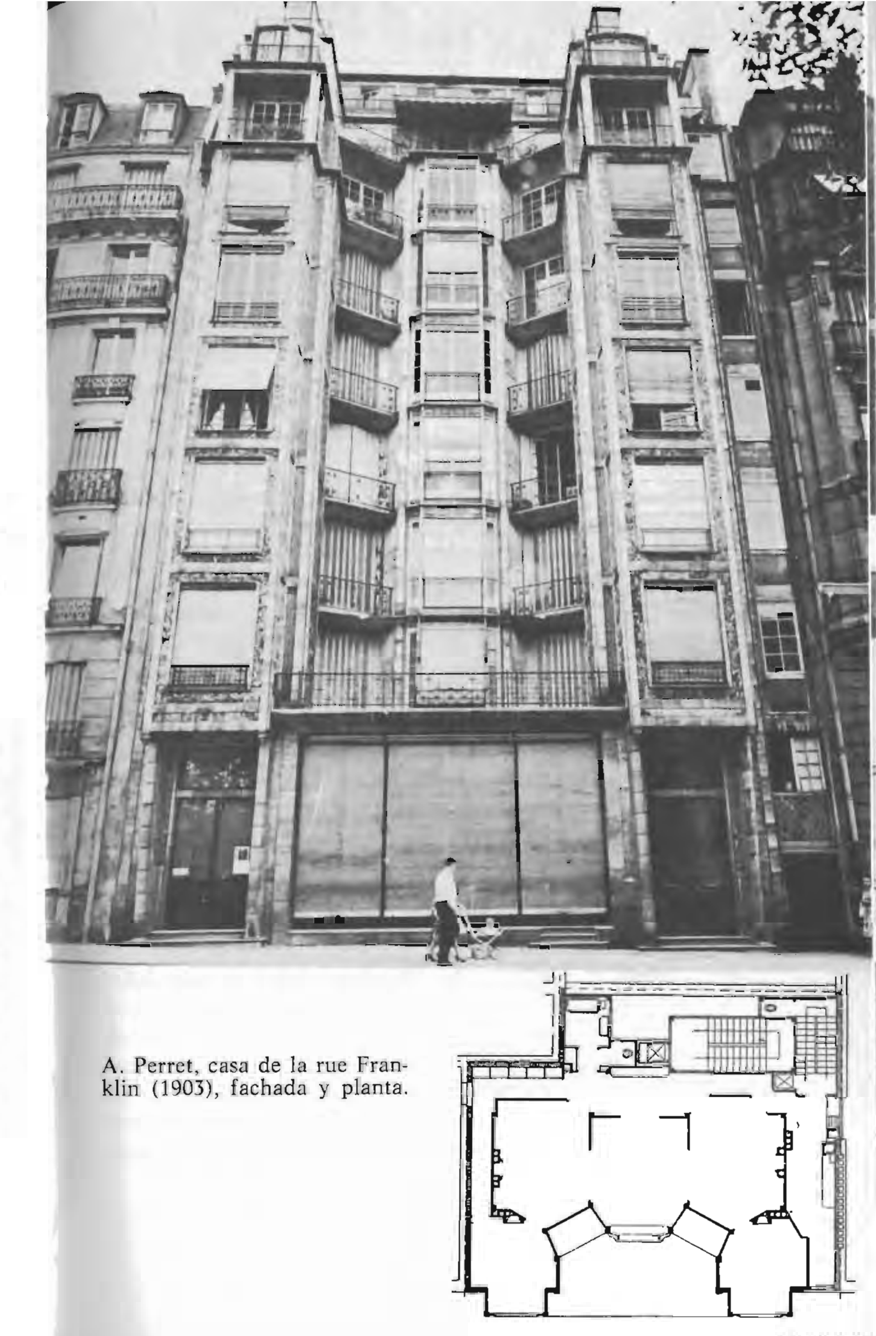
para trabajadores de la AEG, en Hennigsdorf; en 1915, los Siedlungen Berlin-Lichtenberg y Berlín-Oberschöneweide; dos años más tarde el barrio de Spandau; de 1924 al '26 realiza las casas de manzana cerrada de Viena, dentro del programa de viviendas populares promovido por este Ayuntamiento desde 1920, es decir, cuando A. Loos se convierte en arquitecto-jefe. Desarrolla además una casi ininterrumpida actividad didáctica, hasta que en el '27 se traslada a Viena y ocupa la cátedra que había sido de Otto Wagner.

Como conclusión de nuestro estudio sobre el protorracionalismo alemán, debemos repetir que aquí nuestro código-estilo se cargó de tales y tantos valores que se superó a sí mismo. Anticipa claramente casi todos los planteamientos socioculturales y políticos del racionalismo, aunque persisten no pocos problemas que intentará resolver la producción posbélica, consiguiéndolo a veces. Pero, en definitiva, la respuesta a la cuestión de cuál ha sido, al lado de los hechos mencionados, la aportación específica del protorracionalismo alemán es, sobre todo, el haber asumido la «cantidad» como factor positivo y como criterio de valoración.

Con el protorracionalismo empieza a hablarse explícitamente de fenómenos que unos años antes parecían *contradictio in terminis: sachliche Schönheit, Qualitätsarbeit, sachliche Ausbildung, Typisierung, Maschinenstil,* etc., no son ya expresiones metafóricas que concilian el buen gusto y la funcionalidad, sino términos que han entrado en el vocabulario arquitectónico y crítico para denotar un valor estético típico de nuestro tiempo, por el que no existe calidad y «belleza» en un objeto que no sea cuantificable, por lo menos en potencia.

La casa de la calle Franklin

Perret realiza con este edificio de 1903 su primera obra importante. Estas viviendas, de ocho pisos, se insertan entre las medianeras de los edificios colindantes; dada la poca profundidad de la superficie no había lugar para un patio interior ni para abrir ventanas, aunque se consiguiese disponer un patinillo; no había, por tanto, otra posibilidad que la de tomar luces directas desde la calle. Perret proyecta entonces una planta en U, y en la parte central retranqueada encaja dos balcones a 45 grados, aumentando así la superficie de fachada para resolver la iluminación directa de los espacios interiores. La planta tipo presenta, además de la escalera y de los servicios, cinco piezas, tantas como determina el tratamiento de las paredes descrito. Estos locales pueden ser modificados en número y en forma, gracias a la disposición de los pilares, sin más que disponer de otra manera los tabiques que los separan. El arquitecto consigue así una planta libre a pesar de la estrechez de la superficie disponible. A partir de la estructura de hormigón, a la que se deben todos los valores estáticos, distributivos y expresivos de la obra, Perret elimina todos los muros en



A. Perret, casa de la rue Franklin (1903), fachada y planta.

la planta baja, continúa durante cinco pisos con un alzado uniforme y retranquea gradualmente los superiores con dos niveles de áticos y una azotea, terminando en cubierta plana. Esta variación en altura del edificio determina una articulación que corresponde a la rica forma de la planta. La estructura es evidente, aunque está revestida. Las vigas y los pilares, elementos verticales y horizontales, constituyen el esqueleto de este edificio, pero también una de sus principales características arquitectónicas. Efectivamente, esta es la primera obra de hormigón armado donde la presencia de los elementos estructurales sirve también para establecer un ritmo lineal y para definir un modelo figurativo. Entre estos elementos se insertan los paneles de cerramiento; es significativo que, estando todo el edificio revestido de cerámica, la que recubre las vigas y los soportes es de tiras lisas, mientras que la de los paneles tiene motivos florales. Esta diferencia es un signo indudable de la voluntad del autor por distinguir claramente la estructura portante de la parte soportada del edificio. Debe señalarse también el gran paño de vidrio (una anticipación del hormigón traslúcido) que ilumina la escalera en el alzado secundario que, como se ha dicho, no podía tener aberturas. Acaso como reacción a esto y en general a la dificultad de dar luces a todos los espacios, los vanos de la fachada principal, que alcanzan todos de suelo a techo, predominan netamente sobre los macizos, reducidos en la práctica únicamente al esqueleto estructural.

En resumen, podemos considerar este edificio, nacido con un programa comercial de la firma «Perret frères entrepreneurs» y con muchos condicionantes de espacio y de normativa, como la obra que por primera vez experimenta soluciones y elementos que serán patrimonio común del lenguaje arquitectónico posterior, válidos hasta nuestros días; pero la enumeración de estas «primicias» nos impediría captar el valor intrínseco de la obra. Como escribe Rogers, «la verdadera importancia no consiste tanto en la novedad como en el hecho de que

el elemento estructural ha experimentado la voluntad conformadora de un espíritu arquitectónico que le ha conferido una expresión, un ritmo, una ordenación: «l'architecture n'est pas dans la matière, elle est dans l'ordonnance»; recordémoslo en particular para este ejemplo, porque los historiadores, presos del entusiasmo de la primicia, han olvidado demasiadas veces su sabor» [11].

La casa Steiner

Hemos descrito en la primera parte de este capítulo el procedimiento típicamente loosiano del *Raumplan;* éste se aplica quizá por primera vez en la casa Steiner, construida en Viena en 1910. Aquí, como en el edificio de Perret que acabamos de examinar, todo parece surgir de la intención de superar una normativa de edificación; en particular, la condición que impone a la fachada principal de ser poco más alta de un piso. A partir de esto, Loos desarrolla su edificio insertándolo en el desnivel entre la calle y el jardín, disponiendo en el lado de éste una altura de cuatro pisos y relacionando su cubierta con la del único piso permitido en el lado de la calle mediante un gran techo curvo. Toda la articulación de los espacios interiores, hoy notablemente transformada, debía basarse precisamente en la yuxtaposición de ambientes grandes y pequeños, encajando ambientes de diversos tamaños y conservando, sin embargo, un único plano de cubierta, que aquí tiene una sección mixtilínea, primero plana y después curva. La casa Steiner acusa claramente que el interior presenta los desniveles típicos

A. Loos *(arriba)*, casa Steiner, Viena (1910), fachada al jardín; *(abajo)* edificio en la Michaelerplatz, Viena (1910); detalle de la escalera en un interior de casa obrera (proyecto). ▶


P

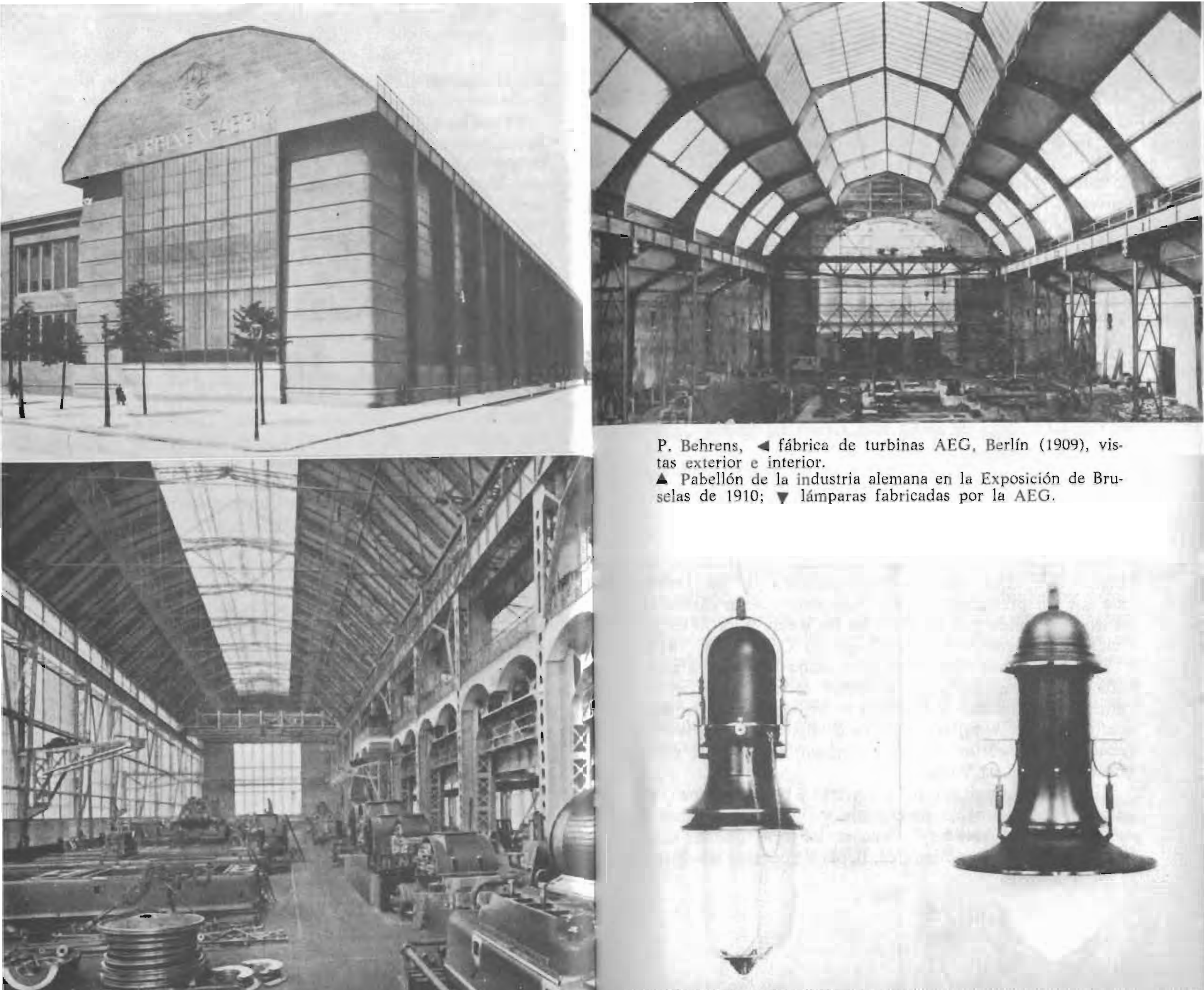
de la articulación descrita en los alzados laterales, donde las ventanas, de disposición irregular y distintos tamaños, denuncian unos ambientes indudablemente diferentes. Alzados que contrastan señaladamente con la fachada que se abre al jardín, ordenada y compuesta en una desnudez iconoclasta y clasicista. Aquí el volumen se articula mediante dos cuerpos salientes que delimitan una pared central, dividida a su vez horizontalmente en dos partes, estando la superior ligeramente retrasada respecto al plano de la inferior. Los huecos son distintos en todos los pisos, pero no tanto que interrumpan su alineación horizontal ni la simetría especular de toda la composición.

La casa Steiner no es, como parece por la fachada más reproducida, la del jardín, una obra que se distinga por sus características anticipadoras en sentido lingüístico —hemos visto que ya Hoffmann en el sanatorio de Purkersdorf articula volúmenes parecidos carentes de decoración—, ni una obra válida por su renovado sentido del clasicismo, porque en esto la superan muchas otras pertenecientes al protorracionalismo, ni tampoco una obra revestida de una especial «belleza»; también en esto es muy inferior a otras casas del mismo Loos. Representa sobre todo una obra-manifiesto de la poética del arquitecto austríaco; es la que encarna más al pie de la letra su teoría. Sin duda, la famosa fachada del jardín es una concesión a la «belleza» del gusto neoclásico propio del código-estilo del protorracionalismo, pero los laterales anuncian ya, como se ha dicho, el principio del *Raumplan*, y la fachada principal, decididamente «fea» con su techo de lámina curva, podía concebirse, quizá polémica y demostrativamente, por un arquitecto que excluía la arquitectura del conjunto de las artes por el hecho mismo de resolver una función. En suma, la casa Steiner, además de las teorías de Loos, contiene casi todos los aspectos positivos y negativos de un planteamiento que, compartido o no, marca un giro en la propia idea de arquitectura.

La fábrica de turbinas AEG de Berlín

El protorracionalismo no podía encontrar una tipología de edificación más emblemática que la de las construcciones industriales, ni un edificio más significativo en este sentido que la *Turbinenfabrik* que construye P. Behrens, en Berlín, en 1909. Consta de una gran nave de 207 por 39 metros, flanqueada por un cuerpo de fábrica de dos órdenes con cubierta plana. La estructura metálica, de pórticos de celosía triarticulados, era visible en el exterior en lo que se refiere a los montantes, dispuestos entre grandes cristaleras, pero sólo en los lados alargados de la construcción; en los testeros la estructura es invisible, aunque determina su configuración. En efecto, el extradós de la cubierta sigue el perfil quebrado de la parte superior de los pórticos; continuando esta sección hasta los testeros, Behrens realiza un frontón que no es triangular como el esquema clásico, sino que tiene el perfil superior quebrado. Debajo de este frontón vuelve a aparecer una gran ventana idéntica a las que existen entre los montantes en la fachada lateral. En las esquinas se disponen unos paños macizos, de espesor decreciente con la altura, que alcanzan el nivel de la cornisa, dando lugar al vuelo de ésta y del tímpano adyacente y a una potente zona de claroscuro.

Incluso con esta descripción resumida se deduce que la intención de Behrens no es la de confiar el carácter de la obra únicamente a sus valores constructivos y funcionales. Como se ha observado, el arquitecto parece aquí más bien idealizar dicha función, siguiendo la máxima de Schinkel de que «el valor artístico de la obra lo determina la representación del ideal de la funcionalidad» [12]. Otros han hablado con razón de este edificio como una síntesis entre un templo griego y un taller, señalando la coexistencia de elementos estructurales claramente puestos de manifiesto, como las grandes articulaciones de hierro que pueden verse en la parte inferior de los montantes, y de sutiles recursos ópticos de recuerdo



P. Behrens, ◄ fábrica de turbinas AEG, Berlín (1909), vistas exterior e interior.
▲ Pabellón de la industria alemana en la Exposición de Bruselas de 1910; ▼ lámparas fabricadas por la AEG.

vitrubiano [13]. En cuanto al valor simbólico que idealizaría la función de la obra, Koenig ha observado: «En el caso de la AEG berlinesa creo evidente que la Turbinenfabrik no es como el Excelsior, la representación de la glorificación del trabajo, con el obrero de torso desnudo que perfora el Simplón, la justa enseña del socialismo universal. Es, por el contrario, la glorificación de la máquina eléctrica en un enorme volumen único dominado por el puente-grúa; en el que el trabajo humano es como la paciente araña que teje las interminables bobinas de los motores eléctricos acoplados en las turbinas» [14].

En todo caso, este edificio, el más conocido de los cinco que hizo Behrens para la AEG, con sus contradicciones y su clasicismo, por los que no se aparta del código-estilo protorracionalista, marca una evolución en la arquitectura contemporánea de este sector tipológico y representa el paradigma de toda la edificación industrial del período racionalista que comienza con la *Faguswerk* de Walter Gropius.

El Werkbundtheater

Una variante del protorracionalismo, significativa en cuanto que obra maestra arquitectónica de un artista que fue un precursor del *Art Nouveau*, nos lo ofrece el teatro construido por Henry Van de Velde para la exposición que organizó el Werkbund en Colonia en 1914.

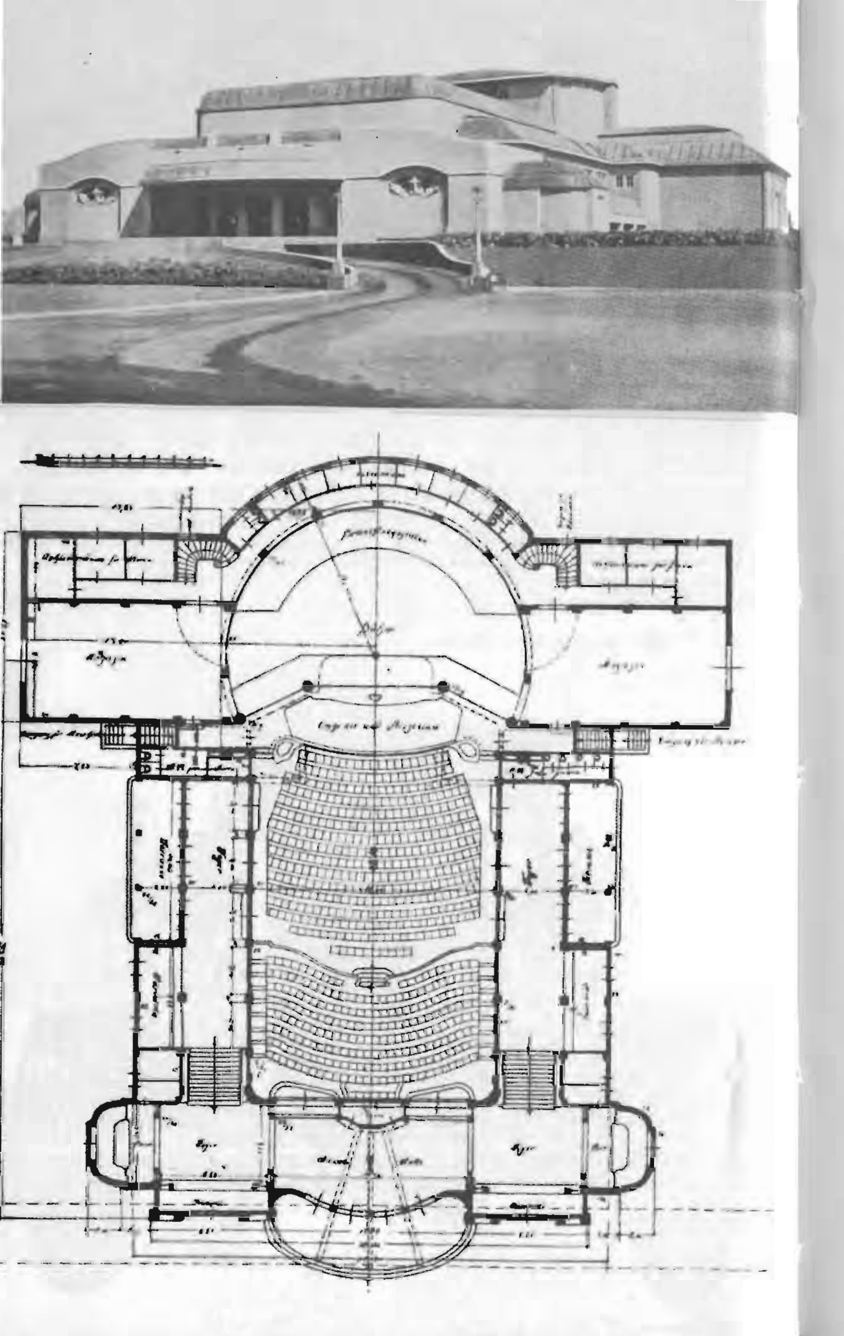
El edificio, hoy destruido, presentaba una planta marcadamente simétrica y un carácter de clasicismo novecentista que inducen a clasificarlo sin duda en el protorracionalismo, aunque conservase algunas fluencias lineales; código-estilo al que contribuyó no poco la obra versátil de Van de Velde.

El organismo unitario del escenario y la sala estaba precedido por un espacio de entrada y flanqueado a ambos lados por un *foyer*, de la misma longitud que la sala, al que se accedía mediante escaleras dispuestas simétricamente en el nivel de la galería. A los lados del escenario, como si fuera el transepto de una iglesia con planta de cruz, estaban los locales de almacén, de los actores y del servicio. El diseño del escenario, proyectado por un arquitecto amigo de Gordon Craig, «el reformador de la escenografía», y por el director Max Reinhardt, era lo más significativo. Constaba de un espacio en el que se ocultaba la orquesta, una escena semicircular con un fondo de fábrica a modo de ábside y un proscenio dividido en tres que permitía el cambio de «lugar» durante la representación o la visión unitaria de la escena, representando poco estorbo los elementos fijos que definían la partición.

En la volumetría externa, el teatro expresaba una por una todas las partes interiores: el más alto de todos era el volumen de la zona escénica, después el de la sala, seguido por el de los *foyers* y el «transepto», a un mismo nivel, siendo las partes más bajas las que contenían los bares y las salidas de emergencia laterales. Pero independientemente de esta perfecta correspondencia entre el interior y el exterior, difícil de realizar en un teatro, y la considerable relación entre las diversas partes y el conjunto, el edificio interesaba también por su disposición en el paisaje. «La composición arquitectónica del Teatro de Colonia, igual que en el interior produce un estado de ánimo de intenso intercambio entre espectadores y actores, crea en el exterior una simbiosis entre el paisaje de la orilla del Rin y el edificio: uno fluye admirablemente en las líneas del otro.» [15] Estas últimas observaciones nos recuerdan la teoría del *Einfühlung* y en ella pensábamos cuando en el inicio de este párrafo definimos el *Werkbundtheater* como una variante del protorracionalismo. Habiendo asociado en las páginas

W. Gropius y A. Meyer *(a la izquierda)*, talleres Fagus, en Alfeld an der Leine (1911); *(a la derecha)* fábrica modelo en la exposición del Werkbund, en Colonia (1914); *(abajo)* el cabriolet Adler (1930). ▶


KARL



precedentes este código-estilo más a la «abstracción» de que habla Worringer que al *Einfühlung,* la aparición de esta referencia teórica en la obra examinada nos induciría a incluirla ahora en el ámbito del *Art Nouveau* mejor que en el protorracionalista. Sin embargo, si pensamos en la fecha de su realización y en su configuración lingüística nos parece indudable su adscripción al protorracionalismo, con la única variante de que, aun con grandes concesiones a la «abstracción» —pensemos en las simetrías rigurosas que informan la obra—, el Werkbund retoma de nuevo la relación de participación y de simpatía simbólica entre sujeto y objeto, entre edificio y paisaje. Pero esta actitud nos confirma además que la cultura del *Einfühlung* no se limita únicamente al *Art Nouveau*; continúa impregnando muchas de las corrientes posteriores, constituyendo uno de los recursos más peculiares de las artes visuales para resolver su función comunicativa.

H. Van de Velde, el Werkbundtheater en la exposición del Werkbund, en Colonia (1914).
◀

IV

LA VANGUARDIA FIGURATIVA

El fenómeno del arte de vanguardia es uno de los más típicos de la cultura contemporánea y se presenta por primera vez en nuestro siglo anticipando y reflejando casi todos los aspectos, las crisis y las contradicciones. En una primera aproximación, el término vanguardia, que deriva del lenguaje militar, denota la acción de un grupo o movimiento artístico que experimenta formas y temas con anticipación respecto a la producción normal, al código en uso. A este primer significado pueden añadirse una serie de connotaciones como las de «activismo, antibelicismo y nihilismo, belicismo y futurismo, antipasadismo y modernismo, arte abstracto y arte puro. Casi todos estos conceptos vienen a resumirse en la fórmula central de la alienación para reflejarse en una u otra de sus variantes: social y económica, cultural y estilística, histórica y estética» [1].

El conjunto de estas connotaciones se aplica a toda la vanguardia denominada histórica, que comprende desde el principio del siglo a la segunda guerra mundial y que evoca personajes que militaron en diversas artes, como Apollinaire, Majakovskij, Tzara, Picasso, Boccioni o Joyce. Pero, como se han estudiado fundamentalmente desde un punto de vista literario, no bastan para cubrir la feno-

menología más amplia de la vanguardia figurativa y arquitectónica que constituye el objeto de nuestro examen.

Entre las muchas contradicciones y aporías de la vanguardia —y aquí nos limitaremos a esbozarlas en lo que nos afecte directamente— está la de una doble exigencia: por una parte se persigue un arte puro, fundado en sus propios medios y libre de todo determinismo heterónomo, por la otra se alienta continuamente la intención de un arte social comprometido y que sigue el esquema de un paralelismo entre vanguardia e izquierda política. De este dualismo básico deriva un segundo, el que exige de un lado una especie de reducción de toda la realidad a una sola experiencia específica y de otro una correspondencia entre todos los sectores artísticos y de éstos con la «vida», hasta tal punto que la vanguardia se convierte en una actitud global, en una ideología. Ahora bien, puesto que la vanguardia anticipa los sucesos, las ideas, las tomas de postura, no siempre puede asignarse a un momento histórico determinado. En realidad, se desarrolla antes y después de la primera guerra mundial, a veces mostrándose fuertemente vinculada a ella, a veces absolutamente independiente. Y la lista de sus ambigüedades, de sus incertidumbres, de sus errores, podría alargarse mucho porque en la vanguardia, como ya se ha dicho, se encuentran todos los componentes de la cultura contemporánea. Como tal, pudo ignorar algunas de las manifestaciones de la realidad moderna, pero ésta no puede de ningún modo ignorarla a ella. Valga como ejemplo el caso de la arquitectura, cuya evolución no puede explicarse sin una apelación decisiva al fenómeno de la vanguardia, al menos a la figurativa.

Para poder orientarse en este campo magmático intentaremos una clasificación y descripción de los diversos «ismos» que lo componen, orientados también en un sentido de estructura y de tipo-ideal; consideraremos también en el ámbito de la vanguardia los movimientos del gusto y los grupos de obras y de artistas carentes de un manifiesto programático explícito, es decir, del documento más característico de la vanguardia. En otras palabras, «construiremos» algunos movimientos importantes y significativos como si fueran de las corrientes de vanguardia. Advertimos, además, que desarrollando nuestra reflexión en función del Movimiento Moderno de la arquitectura, intentaremos fijarnos casi exclusivamente, hasta donde sea posible, en el aspecto lingüístico de las diversas corrientes de vanguardia de las que nos ocuparemos. En fin, cuando alguna de estas corrientes presenten en su ámbito un sector arquitectónico, éste intervendrá en el discurso que le corresponde, aunque al final del capítulo se obtendrán algunas consideraciones sobre el tema específico de la vanguardia arquitectónica.

La pura visibilidad

Antes de iniciar nuestra *incursión* en la vanguardia figurativa será útil una llamada a varias teorías crítico-estéticas del XIX, a las que se referirán más o menos directamente muchas de las corrientes figurativas de nuestro siglo. Para recordar sólo las principales, de la misma manera que el *Einfühlung* fue el soporte básico del *Art Nouveau,* del simbolismo, del futurismo, del expresionismo y de algunas versiones del abstractismo (pensemos en el informalismo), la pura visibilidad o *Sichbarkeit* es la teoría en que se basan o, mejor dicho, el método crítico-estético más adecuado para comprender las tendencias geométrico-constructivas, como el cubismo, el purismo, el neoplasticismo, el constructivismo, etc.

Habiéndonos ocupado ya del *Einfühlung* en el capítulo dedicado al *Art Nouveau,* aludiremos aquí a la teoría de la pura visibilidad. Se debe a Konrad Fiedler (1841-1895) quien, precedido por el musicólogo Hanslick, que había combatido la música de imitación de sonidos naturales, se propone estudiar las artes figurativas independientemente de lo que representan, de sus «sujetos» históricos, narrativos o literarios; en otras palabras, de considerar

la pintura, la escultura y la arquitectura por sus valores formales, por sus aspectos puramente visuales.

Fiedler ratifica el valor cognoscitivo del arte retomando un concepto kantiano, por el que las sensaciones sólo llegan al espíritu cuando éste consigue darles una forma, es decir que tomamos consciencia de las sensaciones cuando las hemos traducido en configuraciones. Sin este acto formativo no podemos conocer la realidad y la naturaleza misma no puede tener una existencia independiente de nuestra consciencia cognoscitiva. Así pues, al lado del conocimiento que se obtiene mediante el lenguaje hablado y el método de la ciencia, existe un conocimiento de la realidad a través de las formas visuales del arte. De este punto fundamental se deduce que la naturaleza de por sí no dice nada al arte: se conocerá a través de la obra mediadora del artista. A este principio podemos atribuir el distanciamiento progresivo del arte y la naturaleza, el fin de todo objetivo mimético, actitud que encontraremos casi como una constante en las principales corrientes de las vanguardias del siglo XX. En lugar de la imitación, se exige del arte una función de orden y de clarificación, características que pueden vincularse a los atributos de precisión y claridad propios de algunas corrientes de la vanguardia. Además, el carácter cognoscitivo y autónomo del arte (que es al tiempo forma y contenido, no se expresa más que a sí mismo) se asocia a la función productiva de la actividad artística. El artista, escribe Fiedler, «no abandona su visión hasta que en todas sus partes no se ha convertido en una intuición clara de su propio espíritu, es decir, hasta que no ha alcanzado una existencia plena y necesaria. Este es el grado más alto con el que puede impulsar su conocimiento productivo. Coinciden entonces la necesidad y una claridad perfecta» [2]. En otra parte afirma: «El arte (...) tiene el gran cometido de contribuir a la objetivación del mundo; éste es su único fin» [3]. Los términos objetivación, necesidad, claridad, función productiva y otros parecidos volverán a encontrarse, aunque quizá con otros significados e intenciones, tanto en las corrientes figurativas de tipo geométrico como en las corrientes arquitectónicas paralelas del protorracionalismo y del racionalismo.

Otro tema teórico de Fiedler encontró amplia correspondencia en muchas poéticas de la vanguardia. Separa lo «bello» del arte, declarando no querer ocuparse de la estética sino de una *Kunsttheorie* desarrollada a propósito, que no estudia el arte como un objeto de placer estético, sino como lenguaje al servicio del conocimiento; así pues, toda una serie de valores que anteriormente se identificaban con la belleza, el equilibrio, la simetría, la decoración, los rasgos «agradables» de las obras, etcétera, decaen y se devalúan por completo una vez admitido un arte indiferente al placer. El código académico, la propia estética psicológica y la cultura del *Einfühlung* se resquebrajan al poder ser también la obra de arte fea, según la acepción tradicional del gusto, sin perder con ello su validez artística. El paso del *Art Nouveau* al expresionismo puede explicarse también como la negación del hedonismo del *Jugendstil* y la exaltación de algo «desagradable» que fuese más expresivo y vital. El concepto fiedleriano del valor relativo de la belleza y de su separación del arte es precursor, además del expresionismo, del interés por el arte negro, la descomposición cubista, las asimetrías neoplásticas y, por el dinamismo espacial, de la nueva arquitectura.

Bien entendido que Fiedler no llevó a cabo ninguna previsión concreta, no tuvo en cuenta ninguna experiencia de vanguardia porque su gusto se apoyaba en las líneas del clasicismo. Y sólo en virtud de la globalidad y la originalidad teórica de sus escritos ha sido posible extraer posteriormente de ellos una metodología adecuada para interpretar cualquier época artística, y la moderna en particular.

Tras este repaso a la pura visibilidad, en la que se desarrolla todo el trabajo moderno de los teóricos del arte, desde Wölfflin a Riegl, de Schmarsow a Panofsky, pasamos a reseñar las corrientes principales del arte mo-

derno, desde las que pertenecen por derecho al campo de la vanguardia hasta las que se pueden considerar sólo «idealmente». Y empezaremos precisamente por una de estas últimas.

El impresionismo

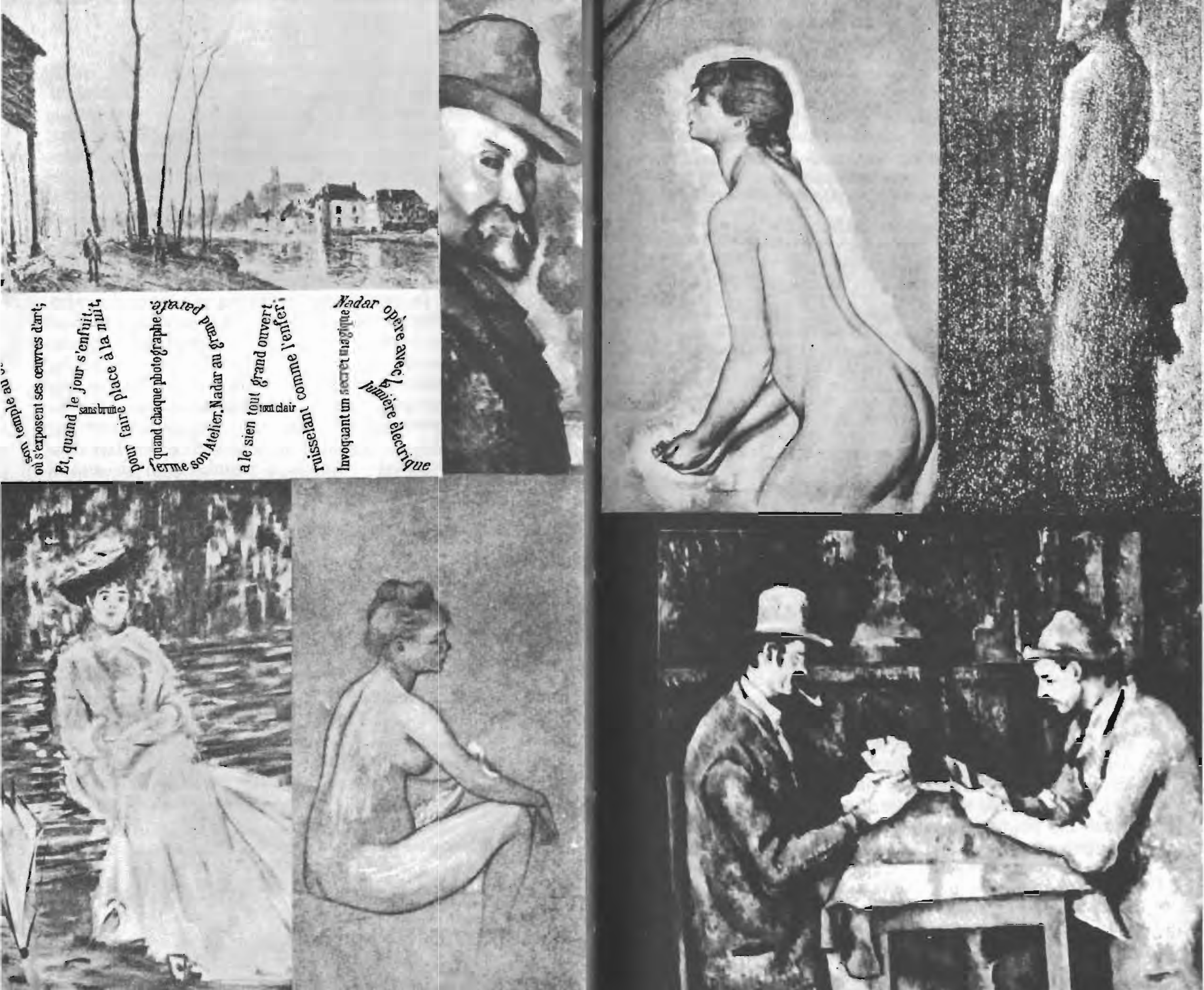
Como señala L. Venturi, el impresionismo fue un momento del gusto en la producción de algunos pintores, entre 1870 y 1880; aquí recordaremos sólo algún aspecto, especialmente por su interés como primer movimiento hacia un arte autónomo. Efectivamente, los pintores impresionistas como Monet, Manet, Sisley, Degas, Renoir —por citar sólo algunos— reaccionaron contra una pintura «histórica» y narrativa y propusieron un arte que se apoyara exclusivamente en el valor de la imagen, soslayando todo carácter literario. Una imagen no caracterizada ya por colores oscuros y pátinas doradas, no elaborada en el interior de los estudios, sino recogida al aire libre, en contacto directo con la naturaleza, o por lo menos realizada como tal. Descomponiendo los colores en pinceladas pequeñas muy próximas —influidos quizá por los estudios de óptica de Chevreul— intentaron traducir los colores en luces o, por lo menos, introducir en sus paisajes y figuras el efecto del *plein air*. Según un crítico de la época, G. Rivière, «tratar el tema a través de los tonos y no a través del tema mismo, esto es lo que distingue a los impresionistas de los otros pintores». Y ésto pone el acento en la «técnica», entendida como búsqueda expresiva, en el destierro casi total de los contenidos para afirmar que un cuadro vale exclusivamente por sus aspectos formales, marcando una revolución respecto al gusto precedente y, sobre todo, preparando el camino, en nombre de la autonomía del arte, a una relación renovada entre la naturaleza y el arte, entre el artista y el objeto de su representación, que constituye la clave para

entender el arte moderno o al menos la «evolución» de sus principales corrientes.

La representación de la naturaleza, interpretada ya por los impresionistas en términos de imagen luminosa, sufrirá con las otras tendencias una transformación progresiva, hasta que cese del todo con el arte abstracto; la obra de los pintores resultará muy parecida a la de los arquitectos cuando quede liberada de toda influencia de la naturaleza para concentrarse en los valores cromáticos y compositivos, en la «lógica» interna del cuadro. Seguiremos con esta evolución ideal en nuestro discurso sobre la vanguardia figurativa.

En el ámbito del gusto impresionista se mueve Paul Cézanne, cuya obra pictórica ha considerado Persico como el equivalente de la obra arquitectónica de Wright. Cézanne afronta los mismos problemas lingüísticos que los impresionistas, pero, contrariamente a la intención de captar una impresión efímera —idea que había conducido a algunos de aquéllos a realizar una pintura superficial—, tiende a introducir en su arte el clasicismo. Los colores pierden en transparencia y luminosidad, signos de la representación inmediata, pero su pintura se consolida en formas cerradas y compactas. Cézanne necesita infinidad de sesiones para terminar un retrato y sostiene, por otro lado, que todas las representaciones de la realidad pueden reducirse a las formas del cubo, del cilindro, del cono, de la esfera y de otras figuras sólidas semejantes. Esta acentuación de la geometría puede encontrarse en algunos de sus cuadros y parece cierto que es precisamente este aspecto el que anticipa el cubismo. Los objetos de las naturalezas muertas de Cézanne presentan una característica que será típica del cubismo, nuevamente como anticipación de esta tendencia. Efectivamente, mientras que

Montaje de obras impresionistas con cuadros de Monet, Manet, Renoir, Seurat, Cézanne. ▶


NADAR
son temple au
où s'exposent ses œuvres d'art;
Et, quand le jour s'enfuit, sans bruit
pour faire place à la nuit,
quand chaque photographe ferme son Atelier, Nadar au grand parterre
a le sien tout grand ouvert tout clair
ruisselant comme l'enfer;
Invoquant un secret magique
Nadar opère avec la lumière électrique

una representación gráfica o pictórica posee normalmente un solo punto de vista y un único punto de fuga de la perspectiva, que condiciona toda la imagen, en muchas de las obras de Cézanne cada objeto dispone de un esquema perspectivo propio, de tal modo que la composición del conjunto resulta formada por muchas partes autónomas, cada una de las cuales parece vivir en un espacio autónomo. Tal vez debe reconocerse en este pluralismo de enfoques el origen de la espacialidad antiperspectiva que, partiendo del cubismo, llegó a influir en todo el concepto contemporáneo del espacio.

El simbolismo

Entre las diversas corrientes postimpresionistas de importancia por sus relaciones con las artes aplicadas y con la arquitectura está el movimiento simbolista. En pintura, el simbolismo marca sobre todo una separación aún más profunda con la naturaleza: un cuadro, sostiene el pintor Maurice Denis, antes de ser una representación cualquiera de objetos, es fundamentalmente una tela recubierta de colores dispuestos con un determinado orden. Según los teóricos del movimiento, la nueva pintura habría sido expresión de ideas traducidas en símbolos; habría tenido carácter sintético; habría sido subjetiva, en cuanto que interpretación ideal de la realidad; habría sido «decorativa», puesto que este atributo, según sus intenciones, englobaría todos los demás. Este programa, nacido de la experiencia de los prerafaelistas ingleses, de la pintura de Gauguin, de la escuela de Pont-Aven, del grupo de los Nabís, etc., se corresponde casi al pie de la letra con la línea que el *Art Nouveau* difundirá bastantes años después en todos los sectores figurativos. Los simbolistas dan lugar, además, a un notable interés por las artes aplicadas, aunque desde un punto de vista pictórico y con perspectivas diferentes de las de Morris. Tradujeron sus ideas esté-

ticas, además de a la pintura, al grafismo, a las vidrieras, a los muebles, a la escenografía y al vestido. Puede decirse que con Toulouse-Lautrec, Bonnard y Vuillard nacen el cartel publicitario moderno y el grafismo moderno en general, dentro del ámbito de la revista *Revue Blanche,* uno de los centros más activos de la vanguardia de finales de siglo en Francia.

El fauvismo

El *fauvismo,* que surge sin un programa preciso de la confluencia del gusto de algunos pintores que expusieron en el Salón de Otoño de 1905, fue un movimiento cuyo objetivo era lingüísticamente la síntesis forma-color. En las obras de estos artistas estaban proscritos el dibujo y los trazados lineales, resultando la imagen de la yuxtaposición violenta de zonas de colores primarios. No pretendían ya la representación de los objetos inmersos en la luz solar, sino la de las imágenes más libres que resultaban de la superposición de colores equivalente a dicha luz. Algunos pintores fueron *fauves* durante toda su vida (Matisse, Derain, Dufy), otros se adhirieron al movimiento sólo por tiempo limitado, como Rouault y Braque. Este hecho, junto con la doble componente del *fauvismo,* por un lado un exacerbado sentido formal y «decorativo» y por otro la tendencia a la «deformación» morfológico-colorista, convirtieron esta corriente, por así decirlo, en la célula madre de otros dos movimientos importantes, el expresionismo y el cubismo, que tendrán respectivamente en Rouault y Braque dos de sus mejores exponentes.

El expresionismo

El complejo fenómeno del expresionismo se ha expandido en todas las direcciones dentro de la historia del arte contemporáneo, hasta tal punto que puede de-

cirse, por su inclusividad, que toda experiencia de vanguardia desemboca en el expresionismo y, por otra parte, que de él parten todas las corrientes del arte moderno. Entendido como continuación del *Jugendstil* y como encarnación de la cultura popular alto-alemana, el expresionismo puede considerarse como el subjetivismo más absoluto y romántico; entendido como la prefiguración del racionalismo, representa uno de los principales presupuestos de la objetividad.

En una aproximación inicial y genérica podríamos decir que en la pintura del expresionista decae toda forma decorativa para dar lugar a la «deformación» de los objetos representados, a fin de «expresar» del modo más evidente los sentimientos de dolor y de angustia del artista. Los primeros pintores expresionistas considerados por la crítica son el holandés Van Gogh, el belga Ensor, el noruego Munch; expresionistas de la generación sucesiva son el español Picasso, el francés Rouault, el austriaco Kokoscha, el ruso Chagall, etc.; como puede verse, el expresionismo es un fenómeno internacional. Sin embargo, es sobre todo en Alemania donde adquiere su mayor valor cultural o, al menos, su mayor valor como tendencia de la vanguardia.

Uno de los aspectos principales de los pintores de la *Brücke*, grupo fundado en Dresde en 1905, es la negación del positivismo y del hedonismo, de ahí la intensa carga emocional que producen sus temas desconcertantes, por la deformación de las figuras y por el uso de colores ásperos, tétricos, de pesadilla. Los pintores expresionistas, al igual que los *fauves*, rechazan cualquier experiencia pictórica *a priori*, planteando la necesidad de un lenguaje figurativo que se renueve en cada obra, sólo condicionado por su agudización expresiva. Para Nolde, lo que el artista perfecciona vale poco, sólo aquello que él mismo descubre tiene valor y actúa de estímulo en el trabajo. Se diría así que los expresionistas rechazan la historia; sin embargo, proponen una actitud romántica, evocan un primitivo espíritu popular alemán

(*Volksgeist*), se interesan por el arte africano, polinesio y exótico en general, lo que constituye otras tantas demostraciones de que su búsqueda de lo «desconocido», lacerante y absoluto, no puede efectuarse fuera de todas las experiencias precedentes de la historia y de la cultura. Por lo tanto, el expresionismo no reniega de la historia, sino que afirma decididamente el derecho a una elección libre y a una deformación expresiva de los vocabularios precedentes, descontextualizándolos de su cultura originaria. Ello implica inevitablemente el carácter ecléctico de la tendencia que estudiamos, pero este eclecticismo se diluye en el potente valor espiritual que reúne a aquellos pintores, en la casi homogeneidad de sus técnicas pictóricas y de las xilografías de sus dibujos, en su impulso a las asociaciones y al proselitismo. No nos sorprende esta doble exigencia de la exaltación de lo individual y de la apelación constante a lo colectivo, ni la coexistencia de un momento contestatario y otro productivo. En Kandinski, que militó en otro grupo expresionista, Der Blaue Reiter, creado en 1911, están representados no pocos aspectos de este doble espíritu del expresionismo, como, por ejemplo, la subordinación de la forma a la espiritualidad individual más expresiva, el absoluto psicologismo subjetivo y la exigencia de un lenguaje nuevo, objetivo y constructivo, que él indica mediante una semántica objetiva de los colores. Zevi afirma, refiriéndose al expresionismo: «La Europa de la postguerra sentía la necesidad ineluctable de descubrir representaciones de impulsos primigenios hasta el paroxismo y aspiraba también a la construcción de un orden real y objetivo, de una *Sachlichkeit* y, por consiguiente, de una disciplina figurativa» [4]. Volveremos de

(A la izquierda) P. Behrens, depósitos de gas, Francfort (1913); H. Pöelzig, molino junto a Breslavia (1908) (proyecto); xilografía de E. L. Kirchner; dibujo de P. Behrens; *(a la derecha)* E. L. Kirchner, manifiesto del grupo «Die Brücke» (1906) y otras obras. ▶


M
IT DEM GLAUBEN
AN ENTWICKLUNG
AN EINE NEUE GE:
NERATION DER SCHAFFEN:
DEN WIE DER GENIESSEN:
DEN RUFEN WIR ALLE JU:
GEND ZUSAMMEN UND
ALS JUGEND, DIE DIE ZU:
KUNFT TRÄGT, WOLLEN
WIR UNS ARM-UND LE:
BENSFREIHEIT VERSCHAF:
FEN GEGENÜBER DEN
WOHLANGESESSENEN ÄL:
TEREN KRÄFTEN. JEDER GE:
HÖRT ZU UNS, DER UN:
MITTELBAR UND UNVER:
FÄLSCHT DAS WIEDER:
GIEBT, WAS IHN ZUM
SCHAFFEN DRÄNGT
KÜNSTLER
GRUPPE
BRÜCKE

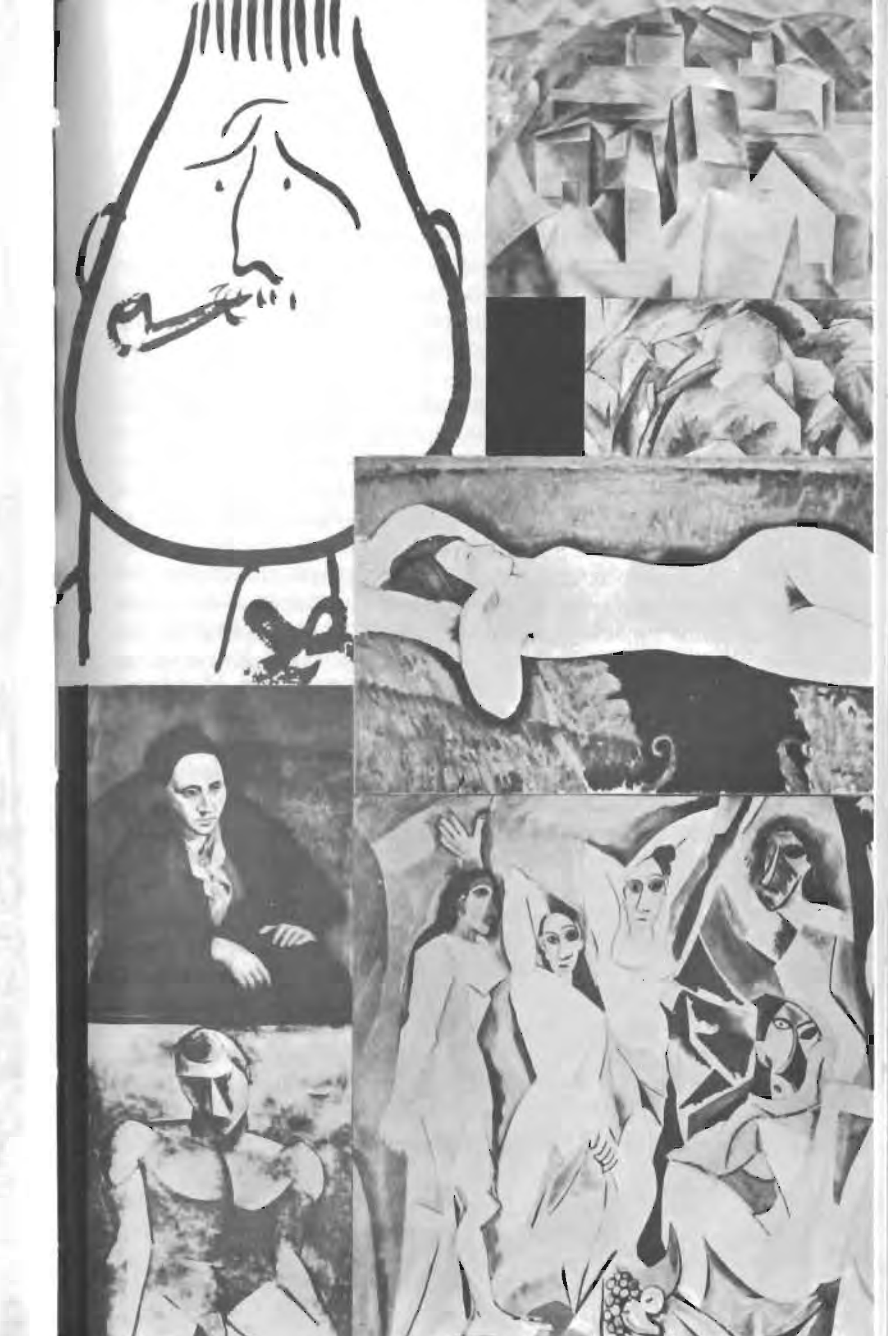
nuevo sobre el expresionismo postbélico cuando hablemos específicamente de la vanguardia arquitectónica.

El cubismo

El nacimiento del cubismo suele adjudicarse al cuadro de Picasso las *Demoiselles d'Avignon*, de 1907, que representa un grupo de figuras femeninas, cuyas cabezas recuerdan las máscaras negras y polinesias, y pintado siguiendo planos geométricos. El nombre de la corriente proviene del crítico Vauxelles, que habló de «cubos» al reseñar una exposición de Braque.

Como rasgos descriptivos del lenguaje cubista (insistimos sobre estos aspectos formales porque son los que en mayor parte influyeron en la producción arquitectónica) podemos señalar los siguientes: construcción de imágenes mediante una estructura geométrica; representación plástica de los objetos a través de los planos y las facetas que constituyen su volumen; multiplicidad e interpenetración de las configuraciones que se producen al variar el punto de vista; representación de la totalidad espacial del objeto (exterior-interior, planta-sección); simultaneidad de las visiones; fusión de la figura con el fondo, en una retícula geométrica dinámica; en una palabra, una concepción renovada del espacio según la hipótesis espacio-temporal, verdadera o supuesta. También como característica invariante de este estilo debe señalarse que, aunque con el cubismo se acentúa aquel alejamiento de la naturaleza que habíamos observado como una especie de evolución irreversible en el arte moderno hasta la segunda guerra mundial, estos pintores no abandonaron nunca la apelación a la naturaleza, aunque fuera débil o deformada; el cubismo no fue nun-

Cubismo y escuela de París, montaje con caricatura de Apollinaire y pinturas de Modigliani, Braque, Picasso, entre ellas las «Demoiselles d'Avignon». ▶



ca un arte abstracto. Estos datos lingüísticos presuponen otro principio fundamental muy estimado por los cubistan: declaraban que querían pintar no tanto aquello que veían, sino aquello que sabían; actitud por la que se aproximan al carácter cognoscitivo de la pura visibilidad y a todas las influencias de la ciencia moderna. Por otra parte, los cubistas se mostraban muy reticentes a hablar de su pintura, que se desarrollaba sin esquemas programáticos. Lo que no ha impedido a críticos, exégetas y «compañeros de viaje» formular diversas teorías sobre la pintura cubista.

La disquisición más conocida se refiere a su relación con el problema de la cuarta dimensión. Según algunos autores, los pintores cubistas habrían representado la cuarta dimensión mediante la superposición sobre una misma imagen de las figuras que resultan de la observación de un objeto por diversos sitios; el tiempo, la duración de este recorrido ideal del artista alrededor del objeto, estaría simbolizado en esta imagen compuesta y dinámica, creada intencionadamente para sugerir un continuum espacio-temporal; pensemos en los retratos de Picasso en que la figura está reproducida al mismo tiempo de frente y de perfil. Para explicar este recurso y sus otras implicaciones, como la multiplicidad de las orientaciones y de los puntos de fuga, se ha apelado a la modificación del concepto del espacio llevada a cabo por Bergson, a la geometría no euclídea, a la teoría de la relatividad, etc. Otros autores han refutado estas comparaciones científicas, y con ellas la propia idea de una representación cuatridimensional. A nuestro juicio, ambas actitudes deben rechazarse. En efecto, es tan simplista asociar literalmente las aportaciones de la ciencia y del arte modernos, como equivocado negar el valor de la cuarta dimensión de las artes figurativas por no ver en ella validez científica. En realidad, puesto que se trata de un factor intencional de una poética y no de ilustrar un principio científico, la cuarta dimensión en un campo artístico vale en la medida de su resultado

figurativo y de la influencia que haya producido en otros movimientos y fenómenos artísticos. También Giedion sufre este equívoco, pero nos ofrece el mejor testimonio de cómo se entendió el tema de la cuarta dimensión en el ámbito de la vanguardia cuando escribe: «El cubismo rompe con la perspectiva del Renacimiento. Considera los objetos relativamente, es decir, desde varios puntos de vista, ninguno de los cuales tiene predominio absoluto. Al seccionar los objetos de esta manera, los ve simultáneamente por todos los lados, desde arriba y desde abajo, desde el interior y desde el exterior. Gira en torno a los objetos y penetra en su interior. De esta manera, a las tres dimensiones del Renacimiento, que se han mantenido durante tantos siglos como caracteres fundamentales, añade una cuarta, el tiempo» [5]. Es evidente que esta interpretación de la cuarta dimensión implica el punto de vista arquitectónico, vincula directamente el cubismo con el racionalismo. Por su lado, Zevi, al describir la nueva dimensión de los cubistas, señala otros elementos de su vocabulario que interesan a la arquitectura racional: «Sobresalen algunas características que vuelven a encontrarse en la arquitectura moderna: planos que avanzan y retroceden, superficies que se cortan y que se interpenetran formando ángulos diversos; planos suspendidos en el espacio sin relación entre ellos (en el sentido unívoco, focal de la perspectiva) y, en fin, transparencia, formas que aparecen unas detrás de las otras y cuyos efectos se superponen (...). La insistencia cubista en la investigación espacial obligaba a los arquitectos a concebir en términos de volumen —espacios definidos por planos— y no en términos de masa y de compacidad» [6].

Podría deducirse de las citas que anteceden que el cubismo ha prefigurado todo el lenguaje de la arquitectura racional. En realidad, aun concordando con las analogías lingüísticas mencionadas, el paso de la corriente pictórica a la arquitectura no fue ni mucho menos inmediato. En efecto, además de las otras numerosas

experiencias que fueron necesarias para llegar a la arquitectura racional, la discrepancia fundamental entre cubismo y racionalismo radica en que, mientras que la fuerza de la arquitectura racional está en su correspondencia precisa con un programa, la del cubismo está en el deseo de ser reformador y constructivo a pesar del rechazo de todo compromiso programático; recordemos las célebres frases de Picasso: «yo no busco, encuentro» o «prohibido hablar con el operador». Así pues, el cubismo es sólo uno de los componentes del racionalismo arquitectónico, puesto que la convergencia entre pintura y arquitectura sólo se realizará plenamente con los movimientos que derivaron del cubismo y que tuvieron un programa diferente y más definido.

El purismo

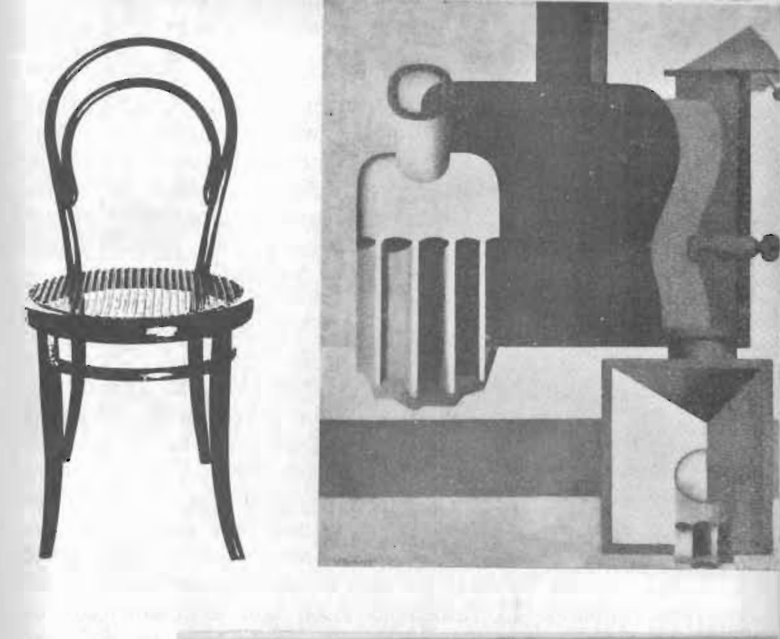
El primero de los movimientos que derivaron del cubismo —no en sentido cronológico ni por su importancia, y menos por su difusión, sino porque nace en el mismo ambiente de la escuela de París y sobre todo por una cierta semejanza de tema y de lenguaje— fue el purismo, surgido por obra de Ozenfant y de Le Corbusier con el manifiesto *Après le Cubisme,* redactado en 1918. En oposición a la «apertura» del movimiento de que derivan, los puristas se plantean una pintura absolutamente objetiva y al mismo tiempo implicada en todos los aspectos posibles de la moderna civilización mecánica; fue ejemplar en este sentido la revista *Esprit Nouveau,* publicada desde 1920 hasta el '25. Sus cuadros, eludiendo todos los significados referentes a contenidos, son composiciones objetivas de elementos simples, que se entrelazan con el fondo en una imagen unitaria sin elementos sobresalientes. A pesar de la intención impersonal, el rigor geométrico, el trazado regulador, el purismo no rechaza el lirismo, que confía a la propia elección de «objetos de reacción poética» (los

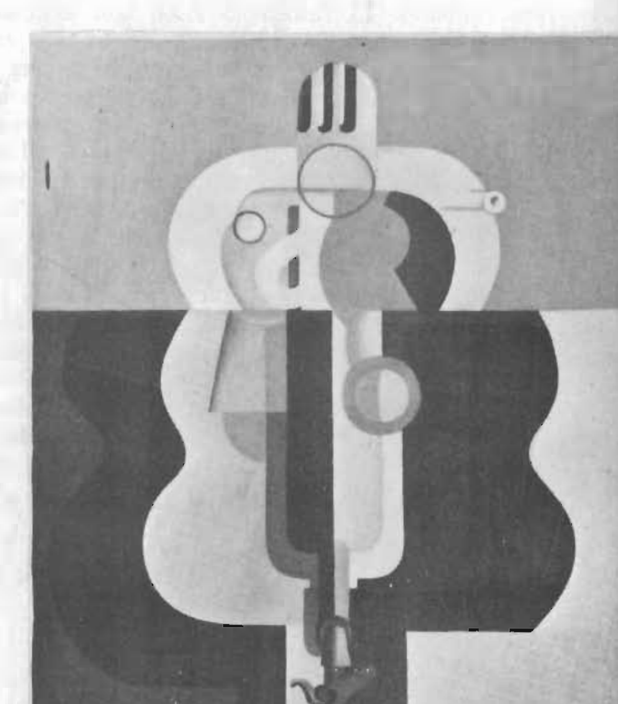
elementales de la naturaleza, una piedra, un huevo, un caracol, y los artificiales, los platos, los vasos, el habitual *bric-à-brac* de las naturalezas muertas, que adquieren, sin embargo, el sentido congelado y mecánico de los motores nuevos, inmóviles y brillantes que todavía no han entrado en rodaje). El purismo no fue un gran movimiento pictórico, pero sancionó por primera vez y definitivamente la alianza entre el arte y la producción industrial, en el sentido de que el espíritu mecánico no sólo entra en el dominio de las artes aplicadas, sino que también sirve de guía a la pintura «pura», sostiene la forma y se propone como su contenido. Pueden encontrarse otras particularidades en esta singular producción pictórica, en el límite entre lo figurativo y lo abstracto, pero su signo más destacado es el hecho de que en ella militó Le Corbusier, algunos de cuyos cuadros puristas tienen la misma matriz morfológica de mucha de su arquitectura, hasta el punto en que parecen plantas de edificios. El propio autor lo confirma al escribir, refiriéndose a sí mismo:

> Le Corbusier, en el período denominado *purista,* pinta solamente objetos banales, vasos, botellas, y no duda en contentarse con estos soportes sencillos para intentar aprehender el fenómeno plástico. No se da cuenta, por el momento, de que los cuadros de este período representan una parte efectiva de la conquista de las formas actuales de la plástica arquitectónica. En 1925 el objetivo se ha cumplido. La simultaneidad es completa entre las formas arquitectónicas surgidas con el hormigón armado y las de su pintura. El espíritu de la forma da vida a sus cuadros tanto como a su arquitectura y a su propia urbanística [7].

Si es cierta nuestra tesis, por la que se debe a la vanguardia figurativa la salida del protorracionalismo de la vía muerta del clasicismo y su evolución hacia el

Le Corbusier, cuadros del período purista y un dibujo. El más difundido de los modelos Thonet. ▶





racionalismo y las otras tendencias arquitectónicas de los años veinte, es difícil dejar de valorar la importancia de cuanto afirma Le Corbusier que, siendo pintor, escultor y arquitecto, experimentó personalmente el empuje que dio a la arquitectura la vanguardia figurativa.

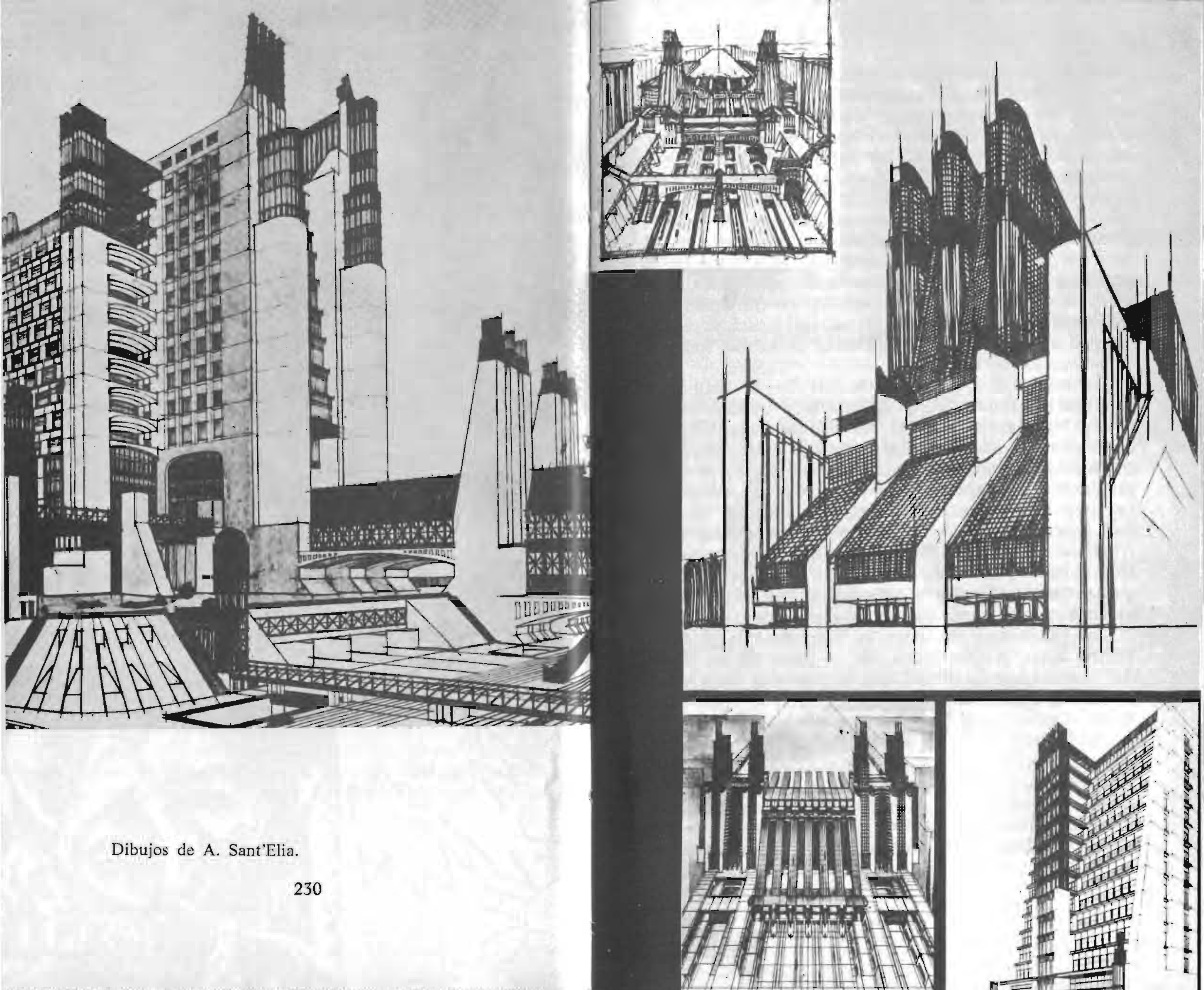
El futurismo

El futurismo, contemporáneo al cubismo, fue el primer movimiento de vanguardia propiamente dicho, y encarnó todas las características de ésta: la ruptura con el pasado, el maquinismo, el activismo, el belicismo, las actitudes provocadoras y profanadoras, el fetichismo por el *Zeitgeist* que, independientemente de la modernolatría, proclama una posición anticipadora del espíritu del tiempo futuro, de ahí el afortunado nombre del movimiento. El futurismo nace con el manifiesto de 1909, redactado por Marinetti y publicado en el *Figaro* de París, que considera los aspectos generales del movimiento. Siguiendo, en lo que concierne a las artes visuales, con el *Manifesto dei pittori futuristi* de 1910 y el de 1912, así como el *Manifesto dell'architecttura futurista* de 1914, que es una reelaboración de un documento anterior escrito por Antonio Sant'Elia.

En pintura, el futurismo, partiendo del divisionismo, traduce en formas plásticas y en colores chillones los ideales y los mitos de la lucha total contra la tradición, del dinamismo, del mecanicismo, de la simultaneidad, etcétera, que caracterizan todo el movimiento. Cualquiera que fuese la investigación de cada uno de los pintores, todos (Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini) compartieron la tendencia a reproducir de la manera más explícita el sentido de la velocidad, mito de los



Montaje de «documentos» futuristas. ▶



Dibujos de A. Sant'Elia.

mitos en su modernolatría. Mientras que los cubistas descomponían geométricamente los objetos para reconstruirlos con una nueva visión espacial, que si bien imaginada en cuatro dimensiones no arrancaba la imagen de su condición estática, los futuristas intentaban reproducir una imagen de la velocidad en acción, una especie de dinamograma de colores, rico a su vez en connotaciones simbólicas. Además de esto, la pintura y la escultura futuristas proscribieron cualquier tipo de carácter contemplativo; necesitan el observador en el centro de la imagen, su participación psicofísica en el discurso plástico, que, a su vez, es un enfrentamiento de líneas de fuerza. Como se ve, los futuristas se remontan a la cultura del *Einfühlung*, de la que tomaron directamente los términos.

La arquitectura futurista, latente en el manifiesto y en los sugestivos dibujos de Sant'Elia, traduce en formas e ideas arquitectónicas las premisas generales del movimiento: rechazo de todos los estilos tradicionales, destrucción del ambiente preexistente, exaltación de la producción mecánica, nuevas tipologías de edificación, arquitectura para las masas, empleo de nuevos materiales, temporalidad y continua renovación de las construcciones, dinamismo de la forma arquitectónica producido por líneas de efectos dinámicos y por el propio dinamismo que introducen en los edificios los ascensores en movimiento, el metropolitano, los puentes que apoyan en los gigantescos cimientos, la expansión de la arquitectura hacia la urbanística, etc. A pesar de las repetidas proposiciones antihistóricas de Sant-Elia («La arquitectura se separa de la tradición; vuelve a comenzarse desde el principio a la fuerza»), el valor de sus escritos y dibujos radica sobre todo en su historicidad. Aunque anticipadas por otros muchos autores, las ideas de Sant'Elia adquieren una categoría y un carácter distintos, y también por la propuesta formal como síntoma de la situación exasperante de estancamiento cultural que caracterizaba el ambiente cultural italiano,

marginando a los mejores artistas con funestas consecuencias. En efecto, mientras que en Bélgica, en los Estados Unidos, en Inglaterra, en Austria y en la Alemania prebélica las condiciones socioeconómicas permitían un tipo de experimentación arquitectónica que más tarde o más temprano posibilitaba a los arquitectos más avanzados para incidir sobre el conjunto del ambiente profesional, en la Alemania derrotada (con el expresionismo) y en la Italia de antes y después de la guerra todo contribuía a relegar a los mejores arquitectos a un área obligatoria de disentimiento. En otras palabras, queremos decir que entre las otras connotaciones de la vanguardia está la de una auténtica condición de pobreza, porque en las sociedades ricas se verifica el fenómeno del experimentalismo y de la integración profesional de los arquitectos, mientras que en las otras sólo el radicalismo de la vanguardia sostiene la cultura y el interés por la arquitectura. Pero la futurista, que en otro lado hemos denominado como «una vanguardia verosímil» [8], presentaba síntomas evidentes de su próxima integración en un sistema completamente distinto del liberal. En cualquier caso, si se exceptúan algunos valiosos profesionales que se manifestaron durante la fase del *Art Nouveau* —que en Italia se llamó «floreal»—, es precisamente con el futurismo de Sant'Elia cuando Italia entra en la escena del Movimiento Moderno.

El dadaísmo

La evolución del futurismo se cruza con el estallido de la primera guerra mundial, que marca una división entre los movimientos de vanguardia pre y postbélicos. La guerra no consiguió interrumpir el desarrollo vitalista de la vanguardia, pero contribuyó indudablemente a transformar sus objetivos, a conferirle un nuevo tras-

Objetos e imágenes del movimiento dadaísta. ▶

ra l'âge des choses
On dépensera des millions
s choses qui serviront
une minute et qui s'
ront, et des chefs-d'œuvre
aussi aériens
aviateurs.

tout terribl

Guillaum

ICI, C'EST ICI STIEGLITZ
FOI ET AMOUR

291

dada

fondo político, social y económico; recordemos las consecuencias de la Revolución rusa y de las derrotas de Alemania y Austria. Entretanto, mientras las naciones en que habían nacido el expresionismo, el cubismo y el futurismo estaban en guerra, la vanguardia se desarrolla en los países neutrales, Holanda y Suiza. En esta última se congregaron los exiliados políticos, muchos intelectuales disidentes, todo tipo de revolucionarios y una vasta tropa de artistas de vanguardia.

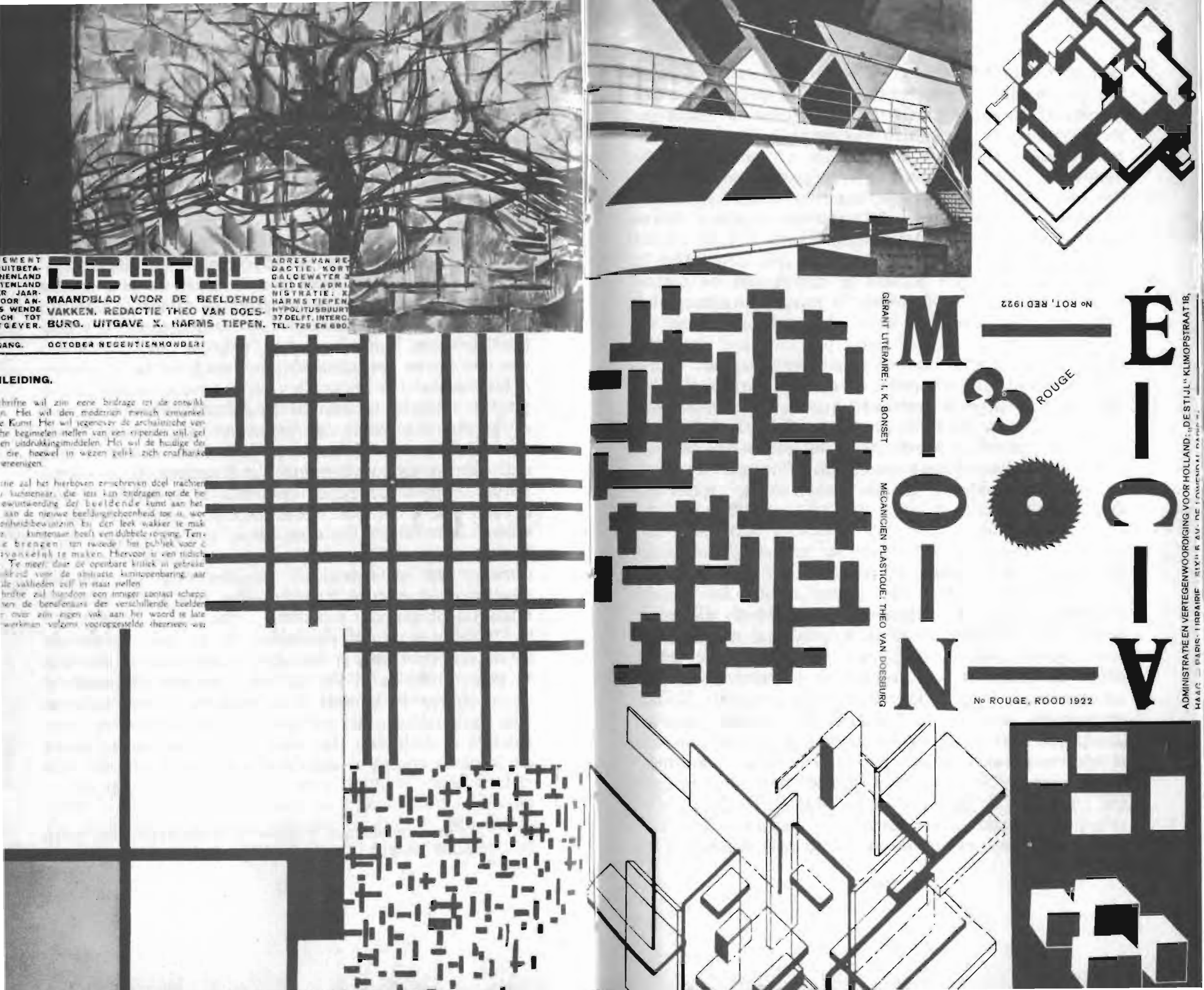
En 1916, el poeta rumano Tristan Tzara, los escritores alemanes H. Ball y R. Huelsenbeck y el pintor y escultor alsaciano Hans Arp fundan el movimiento dadaísta, cuyas primeras manifestaciones tuvieron lugar en el cabaret Voltaire, de Zurich, que era al mismo tiempo círculo literario, galería de exposiciones y sala de teatro. El dadaísmo no afectó directamente a la arquitectura, pero su carácter desmitificador, irónico y nihilista y sus actitudes más provocadoras, si cabe, que las futuristas, desempeñaron un importantísimo papel en la evolución de la vanguardia internacional, encarnando algunos de sus aspectos más típicos. Así, mientras que en el plano de los contenidos Dadá representó el momento más «negativo» de la vanguardia, rechazando aquella posición constructiva que muchos otros movimientos acababan proponiendo, en el plano lingüístico confirió una mayor libertad y falta de prejuicios a las formas de los cubistas y futuristas; pensemos no sólo en las obras abstractas de Arp, sino también en el *Merzbilder* de Kurt Schwitters, un artista que reunió en su obra las aportaciones dadaístas y las constructivistas y que se ocupó también activamente de la arquitectura.

El neoplasticismo

Sin salir de la primera guerra mundial, nace en Holanda en 1917 el movimiento neoplástico con la revista *De Stijl*. Sus principales exponentes eran P. Mondrian, T. Van Doesburg, el poeta Kok y el arquitecto Oud; se adhirieron sucesivamente los arquitectos Van't Hoff y Rietveld, el pintor Van der Leck y el escultor Vantongerloo. El neoplasticismo entra ante todo en el núcleo del denominado arte abstracto, en el que ese proceso al que hemos aludido anteriormente del constante alejamiento de la naturaleza se resuelve con la desaparición total de las referencias naturalistas, en beneficio de las formas geométricas, orgánicas o de pura fantasía. A este último tipo pertenece la primera obra obstracta, una acuarela de Kandinsky de 1910, mientras que el abstractismo geométrico nace con la obra de otro artista ruso, Malevic, que en 1913 pinta el famoso *Cuadrado negro sobre fondo blanco.* Las motivaciones del abstractismo son numerosas, pero pueden reducirse a dos con una buena aproximación: por un lado, reconociendo a las formas y a los colores un potencial comunicativo propio, sobre el modelo de la música sinfónica, quiere «expresar» un contenido espiritual que prescinda de cualquier tipo de imitación de la naturaleza (es el caso del expresionismo abstracto de Kandinsky); por otra parte, se pretende poner en crisis el concepto mismo de representación para sustituirlo por el de configuración (*Gestaltung*). En esta línea, bastante próxima a la de la arquitectura, se mueve primero Malevic con sus obras y con su teoría del suprematismo, después los constructivistas rusos y varios años más tarde el movimiento neoplástico.

El neoplasticismo, especialmente en los escritos de Mondrian, proclama el intento de identificar el arte con la vida, profetiza el fin del arte una vez eliminado el desequilibrio de la vida y se propone como continuación racionalizada del cubismo y como alternativa constructiva al dadaísmo. Las tesis del movimiento se basan en la lucha contra el individualismo, en el rechazo más

Montaje de dibujos, cuadros y arquitecturas del movimiento neoplástico. ▶


DE STIJL
MAANDBLAD VOOR DE BEELDENDE VAKKEN. REDACTIE THEO VAN DOESBURG. UITGAVE X. HARMS TIEPEN.
ADRES VAN REDACTIE: KORT GALGEWATER 3 LEIDEN. ADMINISTRATIE: X. HARMS TIEPEN, HYPOLITUSBUURT 37 DELFT. INTERC. TEL. 728 EN 690.
OCTOBER NEGENTIENHONDERD
LEIDING.
GÉRANT LITÉRAIRE: I. K. BONSET
MECANICIEN PLASTIQUE: THEO VAN DOESBURG
MÉCANO
No ROT, RED 1922
ROUGE
No ROUGE, ROOD 1922
ADMINISTRATIE EN VERTEGENWOORDIGING VOOR HOLLAND: „DE STIJL" KLIMOPSTRAAT 18,

radical a todo mimetismo, en una unidad estrecha entre pintura, escultura y arquitectura —hasta tal punto de que se presenta como el último de los «estilos»—, en el valor simbólico, pero también puramente conformativo de sus desnudos elementos lingüísticos: en pintura, las líneas que se cortan únicamente a 90 grados, los recuadros de colores resueltos en rojo, amarillo y azul; en arquitectura, la descomposición del volumen en planos de colores, la eliminación de los vanos como huecos en los muros, disponiéndolos en el espacio que deja libre la superposición de dos planos, la disposición de planos y volúmenes que impide captar la imagen arquitectónica desde un único punto de vista, obligando a recorrer todos los muros exteriores, ahora privados por completo de jerarquía. Entre las otras características del movimiento recordemos el espíritu de rigor calvinista, el valor esencial del lenguaje empleado que llevará a una educación visual renovada, la presencia, desde la fundación del grupo, de varios arquitectos y la idea —por primera vez expresada con tanta resolución— de que la arquitectura es el objetivo al que deben tender todas las artes figurativas.

Suprematismo y constructivismo

La historia de la vanguardia rusa es todo un entrecruzarse de fenómenos artísticos, políticos, tecnológicos, sociológicos e ideológicos, como podía esperarse en el clima de renovaciones, esperanzas y expectativas que acompañó a la victoria de la Revolución socialista. No nos ocuparemos aquí de esta historia, no consideraremos los contrastes internos de la vanguardia ni su relación con el aparato político, ni describiremos la entusiasta atmósfera postrevolucionaria, en la que se recubrían con frescos los muros de las casas de las grandes ciudades, afloraban en las calles esculturas de yeso y aparatos de feria y ejércitos de jóvenes artistas de vanguardia decoraban los

tranvías y los automóviles, convirtiéndose todo en una exultante fiesta popular; nos ocuparemos sólo de los aspectos lingüísticos de las tendencias que superaron las fronteras nacionales para confluir en el Movimiento Moderno europeo.

Las primeras corrientes de la vanguardia rusa fueron de extracción cubista y futurista: el rayismo, de Larionov y Gontcharova, surgido en 1909, y el cubofuturismo, nacido en 1912, y cuyo mayor exponente era Majakovskij. Por el contrario, el suprematismo y el constructivismo fueron totalmente autónomos y, tomando algunas exigencias de la vanguardia occidental, imprimieron a ésta, a su vez, un nuevo y significativo impulso.

El suprematismo de Malevic, cuyo emblema puede considerarse el ya citado *Cuadrado negro sobre fondo blanco,* plantea una nítida distinción entre actividad práctica y creación artística; para él, el suprematismo equivale a la supremacía de la sensibilidad pura en las artes visuales sobre la representación naturalista o expresionista, sobre el arte al servicio de una idea o de un objetivo. Por otra parte, su poética, como resulta del Manifiesto redactado en 1915 en colaboración con Majakovskij, no se resuelve en el viejo principio del «arte por el arte», sino que responde a un impulso originario del hombre que está por encima de la mera utilidad. De la misma forma que en la pintura trata de buscar este impulso fuera de la representación, en el campo de la arquitectura y del diseño prescinde de todo objetivo práctico: volar, correr, sentarse, son para Ma-

(A la izquierda.) L. V. A. Vesnin, proyecto para la sede de *Pravda*; cartel de la película *El acorazado Potemkin*; K. Malevic, proyecto de una «planita».
(A la derecha.) V. Tatlin, monumento a la Tercera Internacional (proyecto); K. S. Melnikov, el club Rusakov para trabajadores de los transportes, Moscú (1928); I. A. Golosov, club Zujev, Moscú (1929). ▶

15 10 ЧАС

ЛЕНИНГРАДСКАЯ ПРАВДА

ЛЕНИНГРАДСКАЯ ПРАВДА

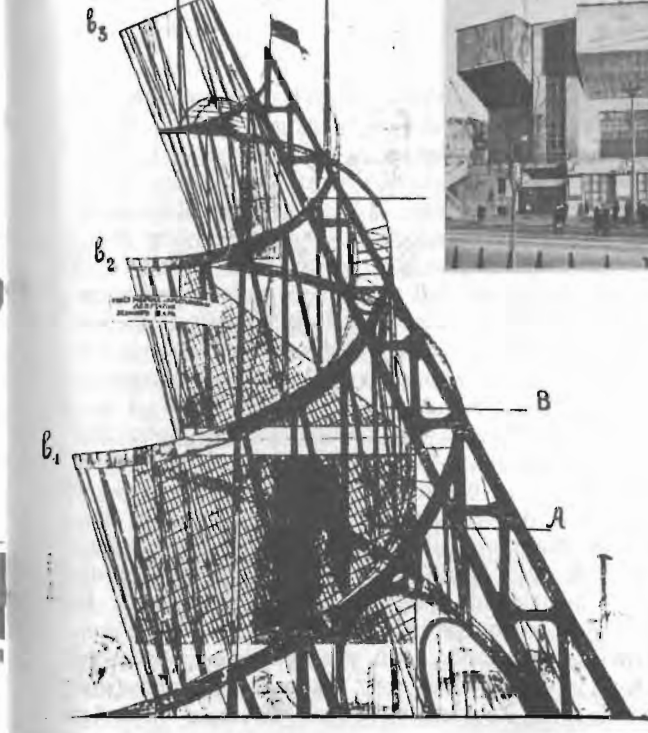
УРАН

Со ВТОРНИКА 19 ЯНВАРЯ

1905 г.

БРОНЕНОСЕЦ ПОТЕМКИН

НАЧАЛО: в будни 7 ч. 9 и 10 ч.





levic «ante todo sensaciones plásticas, que estimulan la creación de los 'objetos de uso' correspondientes y determinan también sus aspectos esenciales». Así pues, relacionando el carácter de las formas con estas sensaciones plásticas primigenias, se llega a la unificación de las artes: pintura o arquitectura, mueble o avión están generados por una misma actitud creativa, actuando el parámetro de la practicidad más como rémora que como estímulo. Y de este principio conformador unitario son un ejemplo las plásticas arquitectónicas que Malevic llamaba «planites», construcciones reales pero carentes de un destino inmediato de uso.

Entre el suprematismo y el constructivismo hubo momentos de convergencia —la afinidad entre las primeras experiencias de sus mayores protagonistas, Malevic y Tatlin, la aproximación común a la conformación abstracta— y momentos antitéticos: a las sensaciones plásticas puras de que habla Malevic contrapone el constructivismo un elevado interés por la técnica, por la producción y el compromiso político. En el propio ámbito del constructivismo, a su vez, pueden distinguirse dos corrientes, la iniciada por Tatlin en los años que precedieron a la Revolución, cuyos intereses eran los que acaban de referirse, y la impulsada por Gabo y Pevsner, que defiende un constructivismo «estético», es decir, independiente de implicaciones sociopolíticas. El enfrentamiento se radicaliza con el programa del grupo productivista, formado en 1920 por Rodcenko y Stepanova, al que se adhiere el propio Tatlin. En éste, además de la exaltación del compromiso político y tecnológico, llega a preferirse la tectónica a la arquitectura, el ingeniero al arquitecto, la técnica al arte.

Este mito de la construcción, perfectamente comprensible en relación con los significados que asumían las máquinas y la producción industrial en aquel determinado momento histórico, encuentra su símbolo más representativo en el monumento a la Tercera Internacional que creó Tatlin en 1919. Debía componerse de tres

enormes ambientes de cristal: un cubo, una pirámide y un cilindro, que giraban con diferente velocidad según las funciones a que estaban destinados. El primero, para las asambleas y los congresos, debía dar una vuelta completa cada año; el espacio en forma de pirámide, destinado a los órganos administrativos y ejecutivos, daría una vuelta al mes, y el más alto, consignado a la información y a la propaganda, una cada día. Este utópico rascacielos móvil habría estado soportado por una estructura colosal de acero en forma de espiral. Es evidente que este proyecto representaba la síntesis de todas las intenciones de la vanguardia: revolución, maquinismo, dinamismo, propagandismo, simbolismo, etc. La ingeniería y el arte abstracto, por lo tanto, se convirtieron en los factores del trabajo creativo más adecuados a la formación de la nueva cultura socialista. Cualquiera que fuese el éxito de esta actitud, queda el hecho de que el constructivismo dio lo mejor de sí mismo en el campo de la enseñanza. En el Instituto de Cultura Artística (*Inchuk*) y en los Talleres Técnico-Artísticos Superiores (*Vchutemas*) de Moscú, nacidos en 1920 con muchas características similares a las de la Bauhaus, aunque convergieron varias tendencias, los mayores animadores fueron los representantes del constructivismo y, especialmente, Rodcenko.

Paralelamente al suprematismo y al constructivismo debe recordarse otra tendencia, la del formalismo. Tiene su origen en los estudios que realizaron dos grupos de lingüistas, el del «Círculo Lingüístico de Moscú», fundado en 1915, y el de San Petersburgo, la «Sociedad para el Estudio del Lenguaje Poético» (*Opojaz*), fundada en 1916, sobre la mecánica del lenguaje y en especial sobre la lengua usada por los escritores y poetas de vanguardia. Aunque la experiencia de los formalistas rusos pertenece al campo literario, tiene también gran interés para nuestro tema de la vanguardia figurativa. Ante todo, el formalismo de aquellos jóvenes lingüistas se refiere más o menos directamente a la teoría de la

pura visibilidad o, cuando menos, investiga en el campo literario con intentos paralelos al formalismo puro visibilista; en segundo lugar, los formalistas rusos contribuirán notablemente al nacimiento del estructuralismo moderno; además, según Tafuri, el *Opojaz* constituiría «una clave capaz de explicar las aporías internas de la evolución de la vanguardia artística de la Rusia soviética»[9]; finalmente, además de presentar convergencias explícitas con muchas otras manifestaciones de la vanguardia figurativa internacional, la escuela formalista incidió directamente en la arquitectura de la época. El formalismo en arquitectura, que tuvo en Ladovskij su mejor representante, intenta, mediante nociones biopsíquicas y psicofísicas, el establecimiento de algunas formas simbólicas y la institucionalización de un auténtico lenguaje arquitectónico comunicativo sobre bases científicas y objetivas. En esta línea se mueve el ASNOVA, es decir, la primera asociación de arquitectos rusos que surge tras la Revolución de Octubre.

Con una posición independiente, pero no desvinculada de la idea de formalismo, se encuentra El Lissitzky, que formuló una poética propia en torno al concepto de *Proun*. Este término, que en ruso significa «objeto», asume diversos significados en los escritos de El Lissitzky, aunque el predominante equivale al concepto de «formativo» en oposición al de «representativo». La forma-objeto de que habla este artista, el más vinculado a la vanguardia occidental, nace del plano del cuadro, supera la pintura para hacerse elemento plástico que, a su vez, va más allá de la escultura para convertirse en arquitectura. La poética del *Proun*, dejando aparte los aspectos lingüísticos, no es sustancialmente diferente de la de *De Stijl*, pero adquiere una particular importancia tanto por que relaciona la vanguardia rusa con la europea como porque supera la antinomia entre pintura pura y tecnología ingenieril en que se había estancado el debate artístico en Rusia.

La vanguardia arquitectónica y la arquitectura del expresionismo

En nuestra *incursión* en los «ismos» de la vanguardia hemos encontrado tendencias exclusivamente pictóricas y tendencias que se han manifestado en diversos sectores artísticos, pero, para encontrar una corriente que, aun extendida en todos los campos, tenga en el de la arquitectura las características más típicas de la vanguardia, hace falta referirse al expresionismo.

Este fue además un fenómeno tan incisivo en el desarrollo del Movimiento Moderno que se presenta de entrada bajo un doble aspecto: existe una vanguardia arquitectónica expresionista y una producción arquitectónica de edificios con el sello expresionista. Queremos decir, y ya lo especificaremos mejor más adelante, que hubo un movimiento de ideas, de escritos, de dibujos, de proyectos (el único, a nuestro juicio, que puede llamarse de vanguardia) y hubo obras realmente construidas, algunas de ellas muy expresivas, significativas y avanzadas que, sin embargo, por el sólo hecho de haber sido construidas, salen del núcleo de la vanguardia rigurosamente entendida. Si señalamos esta distinción es tanto para poder hablar con pleno derecho de vanguardia como para poder agrupar un cierto número de edificios que constituyeron una alternativa al racionalismo bajo algunas aspectos todavía actuales.

Digamos ya que, en general, el expresionismo en arquitectura actúa con un notable retraso respecto al de los pintores de la *Brücke* y del *Blaue Reiter* y que no hubo, a pesar de algunos matices de las obras de Behrens, Poelzig y Berg, edificios anteriores a la guerra que puedan definirse de manera exclusiva como expresionistas. El expresionismo en arquitectura, como quiera que se entienda, es un fenómeno que sólo adquiere plena consistencia en la Alemania de la primera guerra.

En el clima de derrota del país en que parecía más próxima la segunda revolución socialista, nace en 1918

un amplio movimiento artístico fuertemente politizado, el *Novembergruppe*. Este grupo, al que se adhirieron entre otros Gropius, Mies van der Rohe y Mendelsohn, en el intento de crear una relación renovada entre el arte y el pueblo, promovió una serie de manifestaciones, muestras, conciertos, escuelas nocturnas de arte, encuestas, etc., en las que la vanguardia en todos sus sectores se fundía íntimamente con la acción política, y la arquitectura acababa siendo el punto de convergencia de todas las iniciativas. Un ensayo de Jollos, *El espíritu del tiempo,* escrito en el mismo año de su fundación, nos facilita un testimonio de las ideas que animaban el *Novembergruppe.* «El expresionismo es —afirma—, en un significado más profundo, la voluntad o la aceptación por la comunidad de todo lo que está vivo en su indivisibilidad interior: es el padre espiritual de los conceptos extremos de nuestro tiempo, del bolchevismo y también del arte abstracto. La característica del espíritu social de la época en su agudización más radical es el surgir de una uniformidad general (...). El arte que emana de un orden político así es igualmente impersonal, es un arte de la comunidad en su significado extremo» [10]. Parece evidente, sin negar los impulsos primigenios y la angustia existencial que habían caracterizado al movimiento en la pintura, que el expresionismo no duda aquí en unirse con el arte abstracto y con la orientación política más radical; abandonando así el individualismo y la simple protesta para convertirse en una acción colectiva y promocional. Pero este lado «positivo» del expresionismo duró poco. El *Novembergruppe* se lanzó en seguida a la supresión de los impulsos espartaquistas y a arrinconar su idealismo, despreciando el programa simplista de un arte popular alcanzable por la vía del binomio socialismo-arquitectura y, junto



G. G. Spadari, composición del título «Berlín bajo las banderas rojas», 1922. ▶

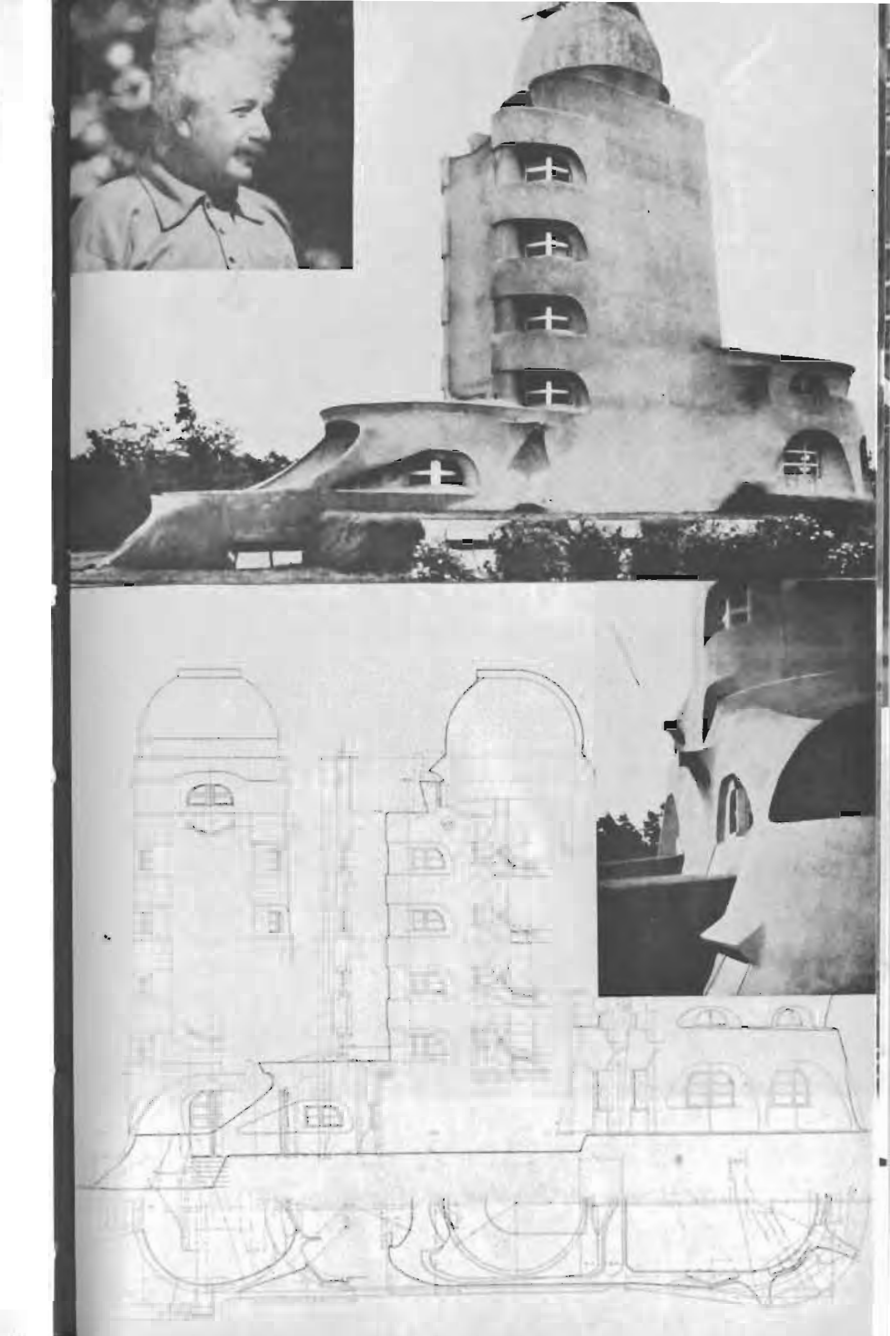
con las dificultades políticas internas y externas, defraudando las esperanzas de los artistas democráticos, tomando una nueva orientación cultural difusa, expresada por la fórmula *Neue Sachlichkeit*, en la que se encontraban, juntos y revueltos, la sátira de Grosz, el teatro de Brecht y los antecedentes de la Bauhaus de Gropius. En cualquier caso, esta actitud, como todo el fenómeno del expresionismo, tenía una doble fachada. «El cinismo y el conformismo —escribe Hartlaub— constituyen el lado negativo de la *Neue Sachlichkeit*; el lado positivo se expresa en el entusiasmo por la realidad inmediata que resulta del deseo de considerar las cosas de manera completamente objetiva, sin complicaciones de superestructuras ideales. Este saludable desengaño encuentra en Alemania su expresión más clara en la arquitectura» [11].

Entre ambas actitudes, que para entendernos, aun empleando términos no del todo propios, llamaremos de la «protesta» y de la «integración», se encuentra el *Arbeitsrat für Kunst* (Consejo del Trabajo para el Arte), nacido en 1919 como asociación de arquitectos, pintores y escritores, que pretende «llevar al mundo artístico la experiencia de los Consejos de obreros y de soldados, que han ido surgiendo por todas partes en Alemania sobre la base de la hipótesis revolucionaria y de la libre asociación socialdemocrática» [12]. Un animador del *Arbeitsrat* es Bruno Taut, que, guiado por las ideas del escritor Paul Scheerbart —precursor de la «arquitectura de vidrio»—, había publicado ya en el primer año el ensayo *Ein Architekturprogram*, que, entre otras cosas, es una apelación al trabajo colectivo y una exaltación explícita de la utopía. Y precisamente a proyectos utópicos está dedicada la primera muestra organizada por el *Arbeitsrat*, titulada «Exposición de arquitectos desconocidos», en la que participaron W. Gropius, O. Bartning, Bruno y Max Taut, H. Finsterlin, E. Mendelsohn, L. Hilberseimer, H. Poelzig, los hermanos Hans y Wassili Luckhardt, H. Scharoun, etc. En el catálogo de la muestra hay textos de B. Taut, Gropius y Adolf Behne. Los escritos de Gropius representan una llamada a todos los artistas para que su trabajo se unifique en la «construcción», superando los límites que separaban el arte del artesanado (tesis presente ya en el *Novembergruppe*, apropiada por el *Arbeitsrat* y retomada y llevada a la práctica después por la Bauhaus). El discurso de Taut es una constatación negativa de la realidad profesional contemporánea y la invitación a una búsqueda utópica que se oponga al *nützlich* (lo utilitario). «Hoy no existe la arquitectura, no hay arquitectos —escribe—. Hoy estamos dedicados a otra cosa, parásitos en el seno de una sociedad que no conoce la arquitectura, que no la quiere y que, por tanto, no tiene necesidad del arquitecto (...). En nuestra profesión no podemos ser creadores, sólo podemos ser hombres de investigación y de convocatoria» [13]. En su intervención, Behne subraya, entre otras cosas, el valor de esta arquitectura «dibujada» que, como veremos, constituye el fenómeno más característico de la vanguardia en este campo.

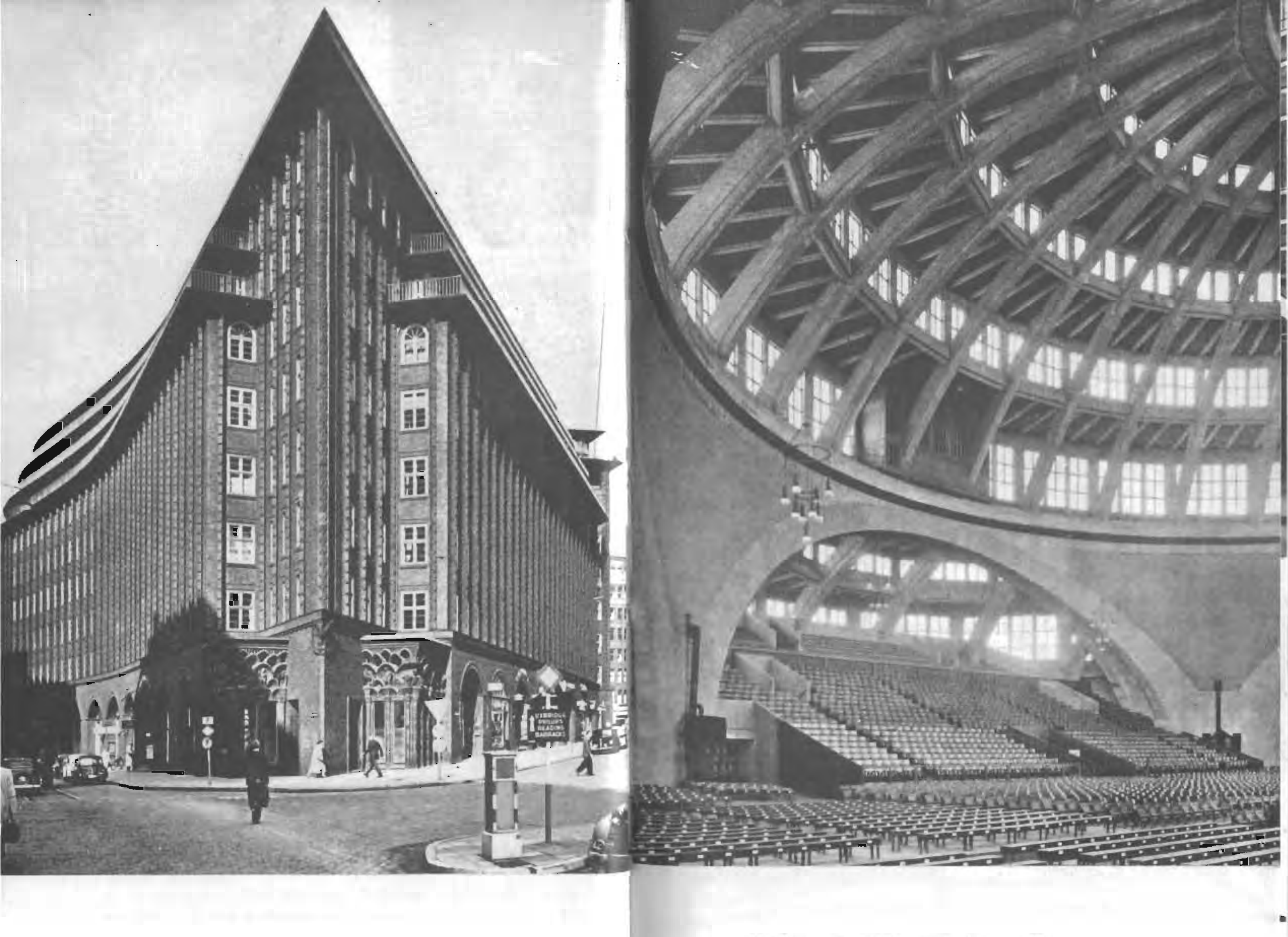
Otro documento significativo de la posición del grupo que nos ocupa es el prólogo de A. Behne a la segunda publicación del *Arbeitsrat*, titulada *Ruf zum Bauen*. El autor defiende en ella el valor utópico de los proyectos de la asociación a que pertenece; conocedor, por un lado, de las limitaciones de la utopía, pero estigmatizando al mismo tiempo la noción de *Existenzminimum*, afirma: «Quien profundiza en lo pequeño no es capaz de hacer verdaderamente bien lo pequeño. Solamente de lo grande puede venir lo pequeño, pero el todo comprende a la parte. El conjunto es el objetivo de nuestro trabajo» [14]. Pero la indicación que mejor revela la orientación de este grupo de arquitectos expresionistas proviene del episodio de la *Gläserne Kette* (la cadena de vidrio). En una carta de noviembre de 1919, Taut enviaba la siguiente invitación:

Queridos amigos del trabajo, quisiera haceros una propuesta. Hoy no se construye nada, y si construimos algo lo hacemos exclusivamente por la necesidad de vivir. Sinceramente, es bueno que no se construya, porque así pueden madurar las cosas; reuniremos fuerzas y cuando vuelva a comenzarse estaremos seguros de nuestros objetivos y suficientemente fuertes para proteger nuestro movimiento de la impureza y de la degeneración. Por tanto, ¡seamos conscientemente arquitectos imaginarios! Creemos que solamente la revolución total nos llevará al logro de nuestro cometido. Propongo que cada uno de nosotros dibuje o escriba de vez en cuando las ideas que desee comunicar a nuestro grupo, enviando una copia a cada uno. Así se creará un intercambio: pregunta, crítica, respuesta. El que participe puede hacerlo bajo seudónimo, para proteger de la gente su confesión personal [15]

Resultan evidentes las limitaciones, las contradicciones y la ingenuidad de esta toma de postura de los expresionistas alemanes del grupo citado; sin embargo, debe reconocerse en ellos el carácter más auténtico de la vanguardia. Efectivamente, si los dibujos de Sant'Elia expresan y anticipan una situación arquitectónica que poco después se llevará a la práctica hasta tal punto que echará por tierra la actitud original de ruptura, siendo, por así decirlo, utilizados por el sistema que la mayor parte de los futuristas había combatido; si tras el monumento a la Tercera Internacional de Tatlin, emblema de la vanguardia rusa, hay una reestructuración social y política que justifica su valor simbólico y técnico —no importa que después esa vanguardia fuera suprimida «administrativamente» en la época estaliniana—, están también las arquitecturas «imposibles» proyectadas por los expresionistas, la *Glasarchitektur*, la *Alpine Architektur*, la *Stadtkrone*, etc., que contienen las connotaciones más destructivas de la vanguardia: el



Albert Einstein.
E. Mendelsohn, Einsteinturm, Potsdam (1920-1924), vista exterior, dibujos y detalle. ▶



F. Hoeger, la Chilehaus, en Hamburgo (1923).

M. Berg, el Jahrhunderthalle, en Breslavia (1913).

antibelicismo, el nihilismo, la oscuridad, la impopularidad, el voluntarismo, etc. En efecto, para afirmar sus ideales de una arquitectura que profundice sus raíces en la «espiritualidad» frente a lo utilitario, que se encamine hacia una humanidad pacificada y sin clases, que pretenda la unificación de todo tipo de trabajo creativo, desde el artesanal al mecánico, con tal de que no produzca alienación, etc., los expresionistas llegan a radicalizar en tal medida su protesta que rechazan todo compromiso profesional, reduciendo su obra a los dibujos y a la teoría del intercambio epistolar, patética, si se quiere, pero de una extrema coherencia, de la *Gläserne Kette*.

Ahora bien, como hemos observado ya en otra parte, para que cualquier obra de arquitectura se realice debe llegar necesariamente a un compromiso con el destinatario, con la normativa, con las directrices socioeconómicas de la sociedad, y la vanguardia auténtica que, por definición programática, niega tales instituciones y las combate como mixtificantes, permanece como tal sólo en el ámbito de los dibujos, proyectos y teorías, cuando sólo pueden adscribirse a ella obras que no han llegado a realizarse. Y toda la del expresionismo era una producción irrealizable.

Por otra parte, el consabido fracaso de la vanguardia expresionista en el plano práctico no relega sus proyectos al campo de la pura fantasía. A diferencia de la vanguardia artística y literaria, que tras los primeros tiempos de alboroto fue absorbida por el mercado y por los museos, es decir, que entra en el círculo tradicional de la producción, y de otros propósitos y programas (planes económicos, manifiestos políticos) que, por el contrario, se disolvieron por completo cuando no se llevaron a cabo, la vanguardia arquitectónica, operando a



E. Mendelsohn, almacenes Schocken, en Stuttgart (1926-1928). ▶

través de dibujos y proyectos, nos proporcionó en cualquier caso una imagen de lo que sus autores pretendían hacer. Así pues, esta actividad particular, que se desarrolla en un área llena de valores y de significados entre la pura fantasía y los primeros obstáculos de las circunstancias, vive una dimensión ambigua entre la teoría y la práctica mediante sus traducciones en imágenes, siempre capaz de rendir testimonio de los disentimientos o, por el contrario, de contribuir a un renovado acuerdo. De cualquier forma, sólo en el primero de los casos es lícito hablar de vanguardia.

Prosiguiendo con el desarrollo de los expresionistas, en este punto se abren dos caminos: *a*) el encuentro entre la vanguardia expresionista y la *Neue Sachlichkeit* desemboca en el racionalismo [16] y *b*) aquellas imágenes de la vanguardia dieron lugar a una auténtica producción de edificios expresionistas; bien entendido que en el primer caso no se trata de un replegamiento o de una «llamada al orden», sino de una evolución «natural», como por lo demás sucede para casi toda la vanguardia figurativa, hacia la arquitectura racional, mientras que en el segundo caso, el expresionismo que se llevó a la práctica en edificios reales, representará un movimiento paralelo que plantea una competencia al racionalismo, y una posición correctiva.

En cuanto a la llegada al racionalismo, el de la escuela alemana hunde sus raíces en el expresionismo, si pensamos en la participación de Gropius en todos los movimientos mencionados, en el programa y en los primeros años de la actividad didáctica de la Bauhaus. Además, como ya ha sido observado, «si nos referimos al tiempo brevísimo que transcurre entre el llamado utopismo del *Novembergruppe* y las primeras teorizaciones del racionalismo riguroso (la Bauhaus se funda en 1919) y si tenemos presente que los líderes de este movimiento son los mismos que los del *Novembergruppe*, podemos deducir que entre el llamado utopismo de la arquitectura «fantástica» del expresionismo y el racionalismo riguroso alemán no existe una contradicción, sino una continuidad: de la misma manera que en la historia de la ideología política que alienta toda la arquitectura moderna no hay contradicción, sino continuidad entre el socialismo «utópico» y el socialismo «científico» [17].

En el siguiente capítulo volveremos sobre la génesis del racionalismo para afrontar aquí el tema de la verdadera y propia arquitectura del expresionismo. En rigor, las obras que pueden clasificarse como tal con seguridad son pocas: el *Grosses Schauspielhaus*, realizado por Hans Poelzig, en 1919, en Berlín; las oficinas de la Höchst Farbwerke, de Behrens, en Frankfurt (1920-24); la *Einsteinturm*, de Mendelsohn, en Potsdam; el Monumento a los Caídos de Marzo, en Weimar, de Gropius, de 1921; la fábrica de sombreros Steinberg, en Luckenwalde (1921-23), del mismo Mendelsohn; el palacio de oficinas llamado Chilehaus, de Hamburgo, realizado por Fritz Höger en 1923; el segundo Goetheaneum, de Dornach, proyectado en 1923 por Rudolf Steiner; los almacenes Schocken, en Stuttgart, de Mendelsohn, del '26, etcétera.

Este grupo de obras presenta aparentemente pocas características invariantes, de ahí la tesis que sostiene más de un autor de que no ha habido una arquitectura expresionista propiamente dicha. Por el contrario, además de reconocer las constantes —el uso del hormigón armado aprovechando todas sus posibilidades plásticas, la adopción del vidrio independientemente de su propiedad física de transparencia, la insistencia en las líneas cóncavo-convexas y en cualquier caso irregulares, la ruptura con la estereometría pura tan recurrente en el protorracionalismo, el gusto por el detalle, la intención de fundir orgánicamente el edificio con su entorno más inmediato, etc.— podríamos encontrar otros vínculos entre las obras citadas, como, por ejemplo, el motivo tan empleado de las franjas de ventanas que aparece por vez primera en el edificio de almacenes y oficinas que

construye Hans Poelzig en 1910 en Breslavia, retomado más tarde por Mendelsohn, o la frecuente solución de esquina con curvas de amplio radio que adopta también el propio Mendelsohn, que continúa siendo el arquitecto expresionista más significativo.

En la limitación de nuestro discurso no nos detendremos más en este tipo de análisis, reduciéndonos a observar que las pocas construcciones a que hemos aludido presentan una contextualidad y un sentido explícito que se inserta en el conjunto de las imágenes producidas por la vanguardia. Engarzados en los dibujos de la *Gläserne Kette*, los edificios referidos configuran un conjunto orgánico que legitima sin dudas la existencia de una arquitectura expresionista. Por lo demás, la misma obra maestra de Mendelsohn y de toda la escuela, la *Einsteinturm*, encuentra su ratificación más amplia, convirtiéndose sin más en el emblema de un estilo, cuando la relacionamos con la vasta colección de dibujos que realizó el autor desde 1914 a 1923.

Pero la mejor prueba de que el expresionismo se manifiesta también en la arquitectura es el hecho de que, como ya hemos mencionado, la evolución de esta tendencia sobrepasó el período de la primera postguerra, acompañando y corrigiendo toda la producción racionalista y orgánica. Como observa Zevi, «el expresionismo es un componente permanente de la arquitectura moderna, desaparece y vuelve a surgir continuamente en la evolución histórica y en la vida de cada arquitecto. Nace mucho antes de los célebres dibujos de Erich Mendelsohn y de su torre de Einstein: basta pensar en Antonio Gaudí. Y emerge de nuevo cuando todos han decretado su muerte: recordemos la Chapelle de Ronchamp, de Le Corbusier. Sufren experiencias expresionistas Wright, Mies van der Rohe, Gropius; para Wright serán siempre fundamentales (...). Pero el fenómeno es mucho más amplio y complejo: para superar la hibernación racionalista y el conformismo académico que le sucede, se recurre necesariamente al expresionismo» [18].

El caso más palpable de la actualidad de esta orientación arquitectónica nos lo ofrece Hans Scharoun, el arquitecto que permaneció fiel al expresionismo durante toda su vida, que en esta segunda postguerra, con la unidad de habitación «Romeo y Julieta», de 1959, y sobre todo con la *Philarmonie* de Berlín, terminada en 1963, ha creado las obras más significativas de los últimos años.

V

EL RACIONALISMO

La vanguardia y la arquitectura racional

Los orígenes teóricos del racionalismo en arquitectura pueden encontrarse en los tratados más antiguos y en todos aquellos momentos, especialmente en el siglo XVIII, en que la literatura arquitectónica intenta una descripción de los elementos, una clasificación, un método operativo transmisible mediante un conjunto limitado de preceptos verificables; de ahí la asociación propuesta, no sin razón, por diversos autores entre el racionalismo moderno y la cultura del clasicismo. Por otra parte, la tríada vitruviana *firmitas, utilitas, venustas,* la afirmación de Lodoli según la cual «nada debe llevarse a la representación que no esté ya presente en la función», y la fórmula del naturalista Lamarck según la cual «la forma sigue a la función», llevada a la arquitectura por Horacio Greenough, constituyen ejemplos, entre otros muchos, de una tratadística con intenciones racionalistas.

Pero estas causas no son suficientes para el racionalismo moderno. Este nace a partir de la confianza tardoiluminista en la solución mediante la razón de todos los problemas que plantea la realidad contingente; de la

vanguardia figurativa y, sobre todo, de la necesidad de afrontar las continuas exigencias socioeconómicas de la civilización industrial de masas contemporánea.

Varios factores contribuyeron especialmente a poner de manifiesto el cambio que llevó del protorracionalismo al racionalismo: la crisis de la postguerra, las notables modificaciones políticas que se sucedieron en Europa tras 1918, la agudización de la conflictividad de clases, el irresoluble «problema de la vivienda» popular, la revitalización en todos los países del movimiento socialista inmediatamente después de la Revolución rusa y, por tanto, el aumento en la capacidad de presión del proletariado, la debilitación ideológica, y en algunos países económica, sufrida por la propiedad privada, que entre tanto había perdido toda justificación de carácter liberal para limitarse a la pura conservación de los privilegios, en cuya defensa estaba dispuesto el capitalismo a cualquier aventura. Todos estos fenómenos, a pesar de sus propias contradicciones, hacían indispensable una nueva política de edificación y urbanismo, así como un incremento mayor de los bienes de consumo, porque éstas eran objetivamente las demandas sociales. Constatada la nula voluntad y quizá la incapacidad del capital privado para resolver tales problemas, se difunde la convicción de que sólo el Estado, los ayuntamientos y las asociaciones cooperativas tienen la capacidad de afrontar los objetivos inaplazables del sector de la construcción, que asume los valores y significados de un «servicio social». Los nuevos clientes de los arquitectos no son ya príncipes iluminados o industriales progresistas, sino los entes públicos, y muchos proyectistas entran a formar parte de las plantillas de estas instituciones para eludir la fatal esclerosis burocrática.

Dentro de este marco general —que refleja sobre todo la situación alemana— seguiremos con mayor detalle la relación entre vanguardia y racionalismo, tanto porque ya incluye la mencionada problemática socioeconómica

como porque nos interesa sobre todo la constitución lingüística de la arquitectura racional.

Es conveniente subrayar que el racionalismo, en cuanto que fenómeno que efectivamente se lleva a cabo en la práctica, no entra en el núcleo de la vanguardia, aunque por las relaciones estudiadas en el capítulo anterior y por la situación especial de Alemania, derrotada en una guerra y atrapada entre una revolución socialista y una enfermiza república socialdemócrata, los éxitos y las dudas de la vanguardia se reflejan, al menos durante los primeros años tras el conflicto, en la actividad arquitectónica propiamente dicha.

Pero, desde un punto de vista más general, ¿cuál fue la influencia de la vanguardia en la constitución del lenguaje racionalista? ¿Qué papel representó en la construcción de un código en muchos aspectos aún no superado? Independientemente de toda una serie de exigencias sociológicas, el principio del «arte para todos», o estéticas, como la de que el arte ya no tiene una función contemplativa y lúdica, sino otra cognoscitiva, positiva, «crítica», etc., la primera influencia de la vanguardia sobre la arquitectura fue la del alejamiento respecto de la naturaleza: de la misma forma que, casi por evolución, se pasa del impresionismo a la pintura abstracta, de las composiciones cerradas y de la simetría (factores todos de origen naturalista) se llega a una configuración sin adornos, desnuda, artificial, asimétrica, etc. Sólo la pérdida de la simetría, el signo más evidente del paso del protorracionalismo al racionalismo, merecería un capítulo aparte; nos limitaremos aquí a señalar que la causa fue la poética cubista y, con mayor decisión programática, el movimiento neoplástico, inspiradores de la cuarta dimensión y del equilibrio dinámico, factores que además de ser antinaturalistas se prestaban perfectamente a una conformación arquitectónica apoyada en razones funcionales. En efecto, sólo el olvido de la composición cerrada y de los ejes de simetría permitió a la arquitectura racionalista la distribución libre

de sus recintos espaciales a partir de las funciones, de la orientación, de la economía de recursos, etc.

La segunda influencia de la vanguardia sobre el racionalismo la constituye una renovada concepción espacial. Si bien es cierto que con el cubismo se pone en crisis el espacio monocéntrico de la perspectiva del Renacimiento, y acabamos de decir que ello comporta una configuración arquitectónica dinámica y asimétrica, la anticipación del nuevo espacio arquitectónico está todavía más marcada en las nuevas corrientes del abstractismo geométrico. En efecto, de igual forma que en aquellas pinturas el espacio ya no es aquello en lo que se representa una escena, sino la articulación del propio espacio del cuadro, así en la arquitectura, dentro de ciertos límites, ya no hay «representaciones» del espacio —las fachadas principales y secundarias, los puntos de vista obligatorios, los escorzos «privilegiados»—, sino una configuración espacial ligada casi únicamente al valor funcional de los recintos. Esto es lo que produce que el proceso proyectual avance, ahora más que nunca, desde el interior hacia el exterior.

Otro aspecto de la vanguardia que tiene una cierta incidencia sobre el racionalismo es su relación con la historia. No consideramos posible, en líneas generales, que en el desarrollo real de la historia se produzca una solución de continuidad entre pasado y presente; sin embargo, en el caso de la vanguardia, en donde indudablemente interviene el concepto de «ideología» en las acepciones positivas y negativas del término, creemos que no puede dejarse de considerar su actitud voluntaria de ruptura con el pasado. En cualquier caso, se trata de observar cómo se lleva a la práctica esta actitud. En el cubismo y en el expresionismo esta voluntad de solución se efectúa mediante la elección de figuras y elementos tomados de culturas exóticas y remotas. La arquitectura racionalista, aun sin negar la historia (lo que no debe confundirse con la exclusión de la enseñanza de la historia en el programa didáctico de la Bauhaus, que es un

problema completamente diferente), es en este punto bastante más radical: destaca sólo uno de los componentes de la actividad arquitectónica tradicional, la función. Con la diferencia de que mientras en el pasado la función se ocultaba en beneficio de la imagen, o de su búsqueda, ahora la función se pone de manifiesto y se trata de obtener la imagen a partir de ella.

A partir de estas tres influencias principales de la vanguardia sobre la arquitectura racionalista —y podrían señalarse otras muchas— se observa que, combatiendo el naturalismo, alentando una nueva concepción del espacio y valorando en mayor medida las condiciones actuales, los modelos que en los diversos sectores satisfacen todas estas exigencias son los automóviles, los aeroplanos, los transatlánticos, en una palabra, los artefactos más típicos de la técnica moderna. No es cierto que hayan desaparecido todas las formas de mímesis: el acto mimético sigue siendo indispensable para la comunicación; es sólo, y no es poco, la asunción de nuevos modelos, caracterizados, como se ha dicho, por no ser naturales ni históricos, sino tecnológicos. La unitariedad metodológica de la proyectación racional, expresada por el famoso lema «desde la cucharilla hasta la ciudad», se basa, entre otras cosas, en esta elección de una iconografía que satisface las características reseñadas.

La Bauhaus

La escuela de *design* fundada por Gropius en 1919 tuvo significados y valores diversos, y ha adquirido otros más en los debates críticos y polémicas posteriores. Lo que prevaleció para nosotros fue su actitud de *filtro* a través del cual las tendencias de la vanguardia figurativa llegaron a influir en el *design* y en la arquitectura, dando lugar, como veremos, a un estilo Bauhaus, y produciendo con ello una notable aportación al lenguaje racionalista.

Esta escuela, nacida en el clima de la *Neue Sachlichkeit*, y cuyo programa no surge de improviso sino que va configurándose con el tiempo, trataba de ser una versión «positiva» de tales corrientes e intentaba convertir la protesta expresionista en la construcción de un método riguroso. Su inicio fue, por tanto, de carácter expresionista, pero, mientras que sus compañeros del *Arbeitsrat für Kunst*, como ya hemos visto, hablaban en términos «antiprofesionales» y «antiutilitarios», colocándose decididamente del lado de la utopía, Gropius manifestaba su vanguardismo esforzándose en la agrupación de todas las energías que operaban en los diversos sectores artísticos y canalizándolas hacia la arquitectura. De ahí el famoso párrafo que aparece en el programa de la Bauhaus, bastante similar a otros escritos anteriores: «Concibamos y creemos juntos el nuevo edificio del futuro, que agrupará la arquitectura, la pintura y la escultura en una sola unidad, y que las manos de millones de trabajadores elevarán un día hacia el cielo como símbolo de la cristalización de una nueva fe.» Tras este prólogo expresionista, muchas otras tendencias despertaron el interés de Gropius y de los otros profesores de la escuela, algunas veces exponentes ellos mismos de tales tendencias figurativas, y otras veces investigadores interesados en ellas por motivos didácticos. De esta manera atravesaron el «filtro» de la Bauhaus el cubismo, el futurismo, el expresionismo abstracto, el dadaísmo, el neoplasticismo, el constructivismo, etc. Y cada una de estas corrientes encontró su campo natural de aplicación en las diversas secciones de la escuela: la decoración de interiores, el teatro, la escenografía, la publicidad gráfica, etc. A su vez, la Bauhaus constituyó una de las inspiraciones de casi todas las corrientes de la vanguardia europea, como lo demuestra la presencia de quienes allí enseñaron de manera estable (J. Itten, L. Feininger, G. Marcks, P. Klee, G. Muche, O. Schlemmer, W. Kandinsky, L. Moholy-Nagy, etc.) y de otros

que lo hicieron con menos continuidad (Malevic, Van Doesburg, El Lissitzky, etc.).

El sentido de esta difícil operación de convocar tantas corrientes diferentes en una escuela, que parecería en rigor una *contradictio in terminis*, radica en el hecho de que así Gropius satisfacía un objetivo doble. Por un lado, ofrecía a la producción industrial, aunque fuera desde el microcosmos de una escuela y con implicaciones pedagógicas, un enorme potencial creativo y un gran patrimonio de ideas formativas, y por otro, establecía para la vanguardia un anclaje en la realidad productiva, ya que la mayor parte de las tendencias trataban de «salir» de la pintura y de la escultura para configurar objetos de *design* y en definitiva para integrarse con la arquitectura.

Esta operación, al tiempo sociológica, didáctica y estilística, en el sentido de que contribuyó a la institución de la metodología y del lenguaje racionalista, nos parece no sólo la más significativa en el desarrollo de la Bauhaus, sino también la más tangible e indiscutible, mientras que el resto de las ambiciones, los programas, las crisis y sobre todo el significado político de la escuela han ido dando vida a un debate, de indudable interés crítico, pero hasta tal punto oscilante entre la hagiografía y el repudio que llega a volver incomprensible el sentido y la aportación de la didáctica de Gropius, hecha excepción de la monografía de Argan, que sigue siendo el mejor estudio sobre este tema.

Dentro de la limitación del presente volumen, y para asumir también una función informativa, repasaremos estos aspectos más problemáticos y discutidos de la Bauhaus junto con las líneas generales de su evolución. Indudablemente, toda la actividad de Gropius para vitalizar y consolidar su escuela fue un «compromiso» (de aquellos de los que son capaces los grandes hombres políticos) que, según algunos, cumple incluso políticamente cuando desarrolla una acción mediadora y, por tanto, moderada, entre el impulso revolucionario de la

Alemania de postguerra y la socialdemocracia. Ante esta difundida afirmación contestamos que, si ello es cierto, lo es también para la totalidad del Movimiento Moderno, que se desarrollaba dentro de un sistema establecido (y en este término genérico podríamos incluir los diversos regímenes nacionales) y que, por progresivas y avanzadas que pudieran ser algunas de sus secciones, no podía abandonar su lógica si quería traducirse en la realidad arquitectónica. Quedaba para otros el desacuerdo, el área de la vanguardia ortodoxa que, repetimos, deja de serlo si se introduce en edificios y ciudades. Gropius, que no era un hombre de la vanguardia, tuvo, sin embargo, el mérito, o si se quiere la ingenuidad, de haber intentado infringir estas férreas leyes mencionadas. En otro lado, y discutiendo el mismo argumento, hemos observado que la de Gropius no fue una política cultural inspirada en la izquierda o en la derecha, hasta tanto que fue estigmatizado simultáneamente por una y por otra, sino uno de los ejemplos más característicos de una política de la cultura [1].

Y efectuó un segundo «compromiso» en el acto de fundación de la escuela. Al suceder a H. Van de Velde en la dirección de la *Kunstgewerbeschule* de Weimar, unificó esta escuela de carácter artesanal con la *Hochschule für Bildende Kunst* de la misma ciudad, es decir, con una academia artística, dando lugar a la *Staatliche Bauhaus*, la escuela estatal de construcción. Nuevamente se encuentra un «compromiso» en la organización didáctica, donde se asocian una enseñanza técnica (*Werklehre*) y una formal (*Formlehre*), a cargo respectivamente de un artesano y de un artista.

Los términos artista y artesano nos llevan nuevamente al tema de la relación entre el arte y la producción industrial, que en la época de Gropius ya se había debatido ampliamente sobre el plano teórico y había dado lugar a experiencias prácticas, manteniéndose en el núcleo del debate sobre el papel del arte de la sociedad moderna. Como observa Benevolo, «frente a la polémica

entre la artesanía y la industria que se desarrolla en el Werkbund durante una década, Gropius no elige entre uno y otro término, advirtiendo que se trata de una lucha entre dos abstracciones opuestas. En realidad, entre las dos experiencias existe sólo una diferencia de grado, puesto que ni la artesanía es pura ideación (la idea siempre requiere la interposición de algún recurso técnico) ni la industria es pura manualidad (la máquina misma, en cuanto que productora de formas, plantea ya un problema creativo)» [2]. Por tanto, la diferencia entre el artista y el artesano es, por así decirlo, un problema «interno» que tiende a desaparecer; y hasta tal punto es cierto, que cuando la escuela entra en su fase más dura y emplea como profesores a algunos antiguos alumnos se acaba por unificar los dos sectores de *Werklehre* y *Formlehre*.

Una vez superado un curso preliminar de comprobación de aptitudes, los doscientos cincuenta alumnos de la escuela se orientaban hacia las enseñanzas que —a partir de la doble experiencia citada, siguiendo la metodología de «aprender trabajando», de la estética normativa de tipo psicológico-experimental y sobre todo de las indicaciones pedagógicas de Froebel, por no hablar de su posible convergencia con la teoría de la pura visibilidad— se desarrollaban en las diversas especializaciones: madera, metal, cerámica, tejidos, etc. En resumen, y en lugar de los productos manufacturados realizados en las tradicionales escuelas de artes aplicadas, en la Bauhaus se trataba de estudiar y configurar los prototipos que, aprovechando las características de las técnicas industriales, constituirían los modelos para la producción en serie. Muchos de ellos se cedían a la industria, convirtiéndose así muy frecuentemente en matrices de los objetos paradigmáticos del gusto contemporáneo: muebles, lámparas, tejidos, elementos de deco-

Imágenes, objetos y artistas de la Bauhaus. ▶



BAUHAUS
BÜCHER
7

NEUE ARBEITEN DER
BAUHAUSWERKSTÄTTEN

THEO VAN DOESBURG
GRUNDBEGRIFFE DER NEUEN GESTALTENDEN KUNST
BAUHAUS
BÜCHER 6

















ración, de escenografía, etc. Algunos conservaron la impronta de su creador, pensemos en las sillas de Breuer, pero otros muchos eran fruto de la colaboración de profesores y alumnos, es decir, de ese *team-work* que perdura como uno de los hitos de la didáctica de Gropius.

¿Cuál era el lugar de la arquitectura en la actividad de la Bauhaus? Cuando la escuela, marginada por los ambientes conservadores de Weimar, fue obligada por motivos políticos a dejar la ciudad y trasladarse a Dessau en 1924, es en su ámbito donde se proyectan la nueva sede (que sigue siendo la obra maestra de Gropius), la residencia de profesores y el barrio popular de Törten. Pero, más allá de estos motivos secundarios, la arquitectura es el objetivo de fondo de casi toda investigación didáctica. Todas las conformaciones plásticas —cuando no se quedan en puras experiencias plásticas o en un potencial formativo disponible para futuras aplicaciones— se traducen ciertamente en objetos autónomos, pero se han «pensado» siempre como partes de un conjunto arquitectónico-espacial más amplio (*Raumgestaltung*). Por su parte, y siguiendo la metódica del racionalismo, el objeto arquitectónico se descompone en sus diversas partes elementales que, una vez puestas a punto, pueden dar lugar a una recomposición basada en las combinaciones de tales partes. En cualquier caso, tanto si se parte de la realización de un objeto, como de la descomposición de la arquitectura en elementos, surgen leyes de naturaleza funcional, económica, gestáltica, etc., que unifican el modo de proyectar un objeto y el modo de proyectar la arquitectura, reduciéndolos ambos a una operación de *design*. Por otro lado, esta unidad metodológica viene impuesta en la práctica por el proceso de elaboración industrial: de la misma manera que en la arquitectura el proyecto equivale a un programa que tiene el objetivo, sobre todo adoptando las nuevas técnicas, de resolver por adelantado todos los problemas, evitando errores e imprevistos, el objeto de producción

en serie debe encontrar resueltos todos los problemas en la fase de proyecto, eliminando todos los posibles fallos.

Volviendo a la evolución histórica de la escuela, mientras que en el período de Dessau se convierte en el centro internacional más activo del Movimiento Moderno, y se realizan nuevas iniciativas (siendo bastante notable la editorial con la colección de los *Bauhausbücher*), la institución entra en crisis. Las causas son múltiples: los conflictos entre los profesores nuevos y antiguos, la polémica con Van Doesburg, las escisiones entre los propios estudiantes, el resurgimiento de la politización y quizá la constatación de los límites alcanzados por la Bauhaus en su contexto socioeconómico, son factores que indujeron a Gropius a dejarla en 1928 para dedicarse a ejercer libremente su profesión y a la investigación sobre la vivienda y los barrios populares, ya iniciada por otros y que constituyó la aportación más significativa del racionalismo alemán. En la dirección de la escuela le sucedieron H. Mayer, primero, y Mies van der Rohe, después, hasta que fue suprimida por los nazis. La historia de la Bauhaus está ligada a la suerte de la república de Weimar; es más, toda su problemática artística y civil está vinculada de la forma más emblemática con la cultura y la historia europea de los años veinte. Sin embargo, la influencia de la escuela, tanto por sus méritos propios, como porque careció de alternativas, como, finalmente, porque la crítica y el debate sucesivo le han atribuido —en sentido positivo y negativo— mucho más de lo que realmente le pertenece, ha permanecido al menos hasta los años cincuenta.

Concluimos este repaso sobre la célebre escuela de Gropius con una alusión al problema del «estilo» surgido de la Bauhaus. La operación que hemos definido al comienzo como de «filtración» de las tendencias de la vanguardia figurativa (siendo los «filtros» el compromiso político, la relación con la industria, la adopción de las técnicas pedagógicas más modernas, etc.), llegando a dar forma al *design* y, por tanto, a la arquitectura,

no podía dejar de producir un estilo. En efecto, una vez integradas en la arquitectura y en el *design,* muchas de aquellas tendencias no eran ya reconocibles frente a su aspecto original y ayudaban a establecer un crisol conformativo único y bastante homogéneo: el estilo Bauhaus, reconocible en todos los objetos producidos en la escuela, a pesar de que Gropius y algunos de sus exégetas hemos rechazado la expresión «estilo», prefiriendo la de unidad metodológica. Y, por otra parte, e independientemente de que toda metódica da lugar inevitablemente a un estilo, el lenguaje de la arquitectura moderna se institucionaliza, incluso a nivel internacional, durante y tras la experiencia de la Bauhaus, al lado de la contribución de Wright y de Le Corbusier.

La «técnica» del racionalismo

Con una visión tan esquemática como eficaz, Argan ha trazado así un resumen del racionalismo:

> La lucha por la arquitectura moderna ha sido (...) una lucha política, más o menos encuadrada en el conflicto ideológico de fuerzas progresistas y de fuerzas reaccionarias: lo demuestra el hecho de que allí donde han tomado el poder las fuerzas reaccionarias, aplastando a las progresistas (con el fascismo en Italia, con el nazismo en Alemania, con la predominancia de la burocracia del estado sobre el impulso revolucionario en la URSS), se ha perseguido y reprimido a la arquitectura moderna. La arquitectura moderna se ha desarrollado en todo el mundo siguiendo unos principios generales: 1, la prioridad de la planificación urbanística sobre la proyectación arquitectónica; 2, el mayor aprovechamiento del uso del suelo y de la construcción para poder resolver el problema de la vivienda, aunque fuera al nivel de la «existencia mínima»; 3, la *racionalidad* rigurosa de las formas arquitectónicas, entendidas como deducciones lógicas (efectos) a partir de exigencias objetivas (causas); 4, la apelación sistemática a la tecnología industrial, a la normalización, a la prefabricación en serie, es decir, a la industrialización progresiva de la producción de los bienes relacionados con la vida cotidiana (el diseño industrial); 5, la concepción de la arquitectura y de la producción industrial cualificada como factores condicionantes del progreso social y de la educación democrática de la comunidad [3].

Si bien éstos han sido los principios de la arquitectura moderna (o racional), en un texto como el nuestro, divulgativo como aquél del que hemos tomado la cita, pero dedicado específicamente a la arquitectura, tenemos la obligación de profundizar en alguno de tales principios y especialmente, desde nuestro punto de vista lingüístico, de intentar describir el código dentro del que se formalizaron. A este objetivo se consagra el presente capítulo, pero para determinar el código del racionalismo es indispensable examinar la «técnica» elaborada por los arquitectos que militaron en esta corriente, lo que constituye el objeto del presente párrafo. Preferimos hablar de «técnica» antes que de metodología, en cuanto que el primer término denota una manera de hacer vinculada más directamente con el objeto que se elabora. Sin embargo, hablaremos de «técnica» no tanto refiriéndonos a la tecnología moderna, que representó evidentemente un papel notable en el código-estilo que estudiamos, sino sobre todo pensando en la antigua noción de *techne,* es decir, en un modo de hacer con el arte, que puede aprenderse mediante una serie de normas y de experiencias. Entendida de tal modo, la «técnica» de los racionalistas se revela como más duradera, presentando aspectos y modalidades aún hoy utilizables en gran parte, y bastante más formalizada y definida que las adoptadas por el *Art Nouveau* y por el protorracionalismo, hasta el punto de poder casi identificarse con el código mismo del racionalismo.

Ahora bien, aun siendo bastante grande la deuda de este estilo con la vanguardia, como hemos visto con anterioridad, se desarrolló con una notable autonomía, y debido precisamente a la elaboración de una «técnica» que, derivando del principio del «arte para todos», se

basa en el criterio de «reducir» la arquitectura a un «servicio social» funcional y tiende a posibilitar la integración entre arquitectura y urbanística, entre *industrial design* y *urban design*, como fenómeno típico de la realidad socioeconómica contemporánea. Esta «técnica» del racionalismo se pone de manifiesto en el planteamiento y solución de algunos problemas específicos.

Tras los grandes alardes de la arquitectura de la ingeniería del siglo XIX, y a la vista de una comunidad atraída por un orden socialista y de las exigencias de la realidad social de postguerra, el tema más importante se refiere a la cuestión de la vivienda y, en particular, al de la vivienda popular. «Los racionalistas —escribe Samoná— entendían la vivienda casi como un símbolo de naturaleza ética, que al mismo tiempo les impulsaba a actuar con un rigor lógico. La casa y el barrio se convirtieron en el centro de las exigencias morales, no siempre aclaradas, para descubrir, en la coherencia entre la función y la forma, una armonía que operase desde el interior de la célula en que vive el hombre, señalando una vía para la superación de todos los contrastes sociales. Estos se juzgaban como fenómenos de incoherencia de estructuras, considerando la manera de dar forma operativa a expresiones que hasta entonces se habían aplicado sin rigor funcional» [4]. Como se ve, vuelve a aparecer en el párrafo citado una opinión encubiertamente limitativa de naturaleza sociopolítica, y en definitiva una crítica al hecho de que el procedimiento lógico de la actividad arquitectónica fuese capaz por sí solo de resolver problemas más amplios y complejos. Aparte de la necesidad de verificar hasta qué punto y qué arquitectos racionalistas mantenían esta actitud, se debe precisamente a la confianza en la «lógica» de sus procedimientos el que su estilo se haya convertido en el código más difundido y formalizado de nuestra época.

Y vamos a describir esta «técnica» del racionalismo, primeramente, en relación con el alojamiento y, después, con sus implicaciones a nivel urbanístico. Dando por

conocidas las premisas generales, la unidad metodológica ante el proyecto de cualquier clase de artefacto, la absorción de las tendencias figurativas, etc., el punto de partida será el *dimensionamiento* de la célula de habitación. Su valor no se refiere ya a la medida de la superficie de la vivienda, sino al número de camas que contiene, donde la cama significa la unidad de medida de todas las necesidades vitales (parte proporcional de espacio de estar y comedor, de cocina, del baño, etc.) de una persona. Establecida esta relación dimensional, se estudia una configuración distributiva que garantice los parámetros óptimos de soleamiento, ventilación, aireación, etc. Esta distribución da lugar a diferentes tipologías de edificación: las viviendas en hilera, células de uno o dos pisos dispuestas en línea y compartiendo los muros alterales; la casa de corredor, donde las filas de viviendas están colocadas en varios pisos y servidas por una galería a la que se accede por una o varias escaleras; la casa en altura, en que cada escalera da servicio a dos viviendas por cada piso. Este tipo será el más utilizado, porque si bien es menos económico que el de corredor, dado el mayor número de escaleras, ofrece la ventaja de que las viviendas disponen de dos lados opuestos completamente libres y orientados, ventilados e iluminados de la mejor manera posible.

Organizando las células en una unidad tipológica, la «técnica» racionalista conforma un edificio; más edificios, dispuestos de manera que se garantice su buena orientación, su distancia óptima, su correcta relación con las calles de acceso y las otras infraestructuras necesarias, dan lugar a un barrio; más barrios configuran la ciudad.

Esto que acabamos de describir pertenece a otro tema típico del racionalismo, el del *Existenzminimum*, al que dedicaron sus mejores esfuerzos Klein, May, Gropius y, en general, toda la generación de los mejores arquitectos alemanes que trabajaron entre ambas guerras. En resumen, ellos redujeron todos los elementos de la vi-

vienda al dimensionamiento correcto según las principales funciones habitativas, supuestas como iguales para todos los hombres y prescindiendo teóricamente de su clase social, pero derivando en la práctica de la necesidad de responder de la mejor manera posible a las exigencias más urgentes de la vivienda popular.

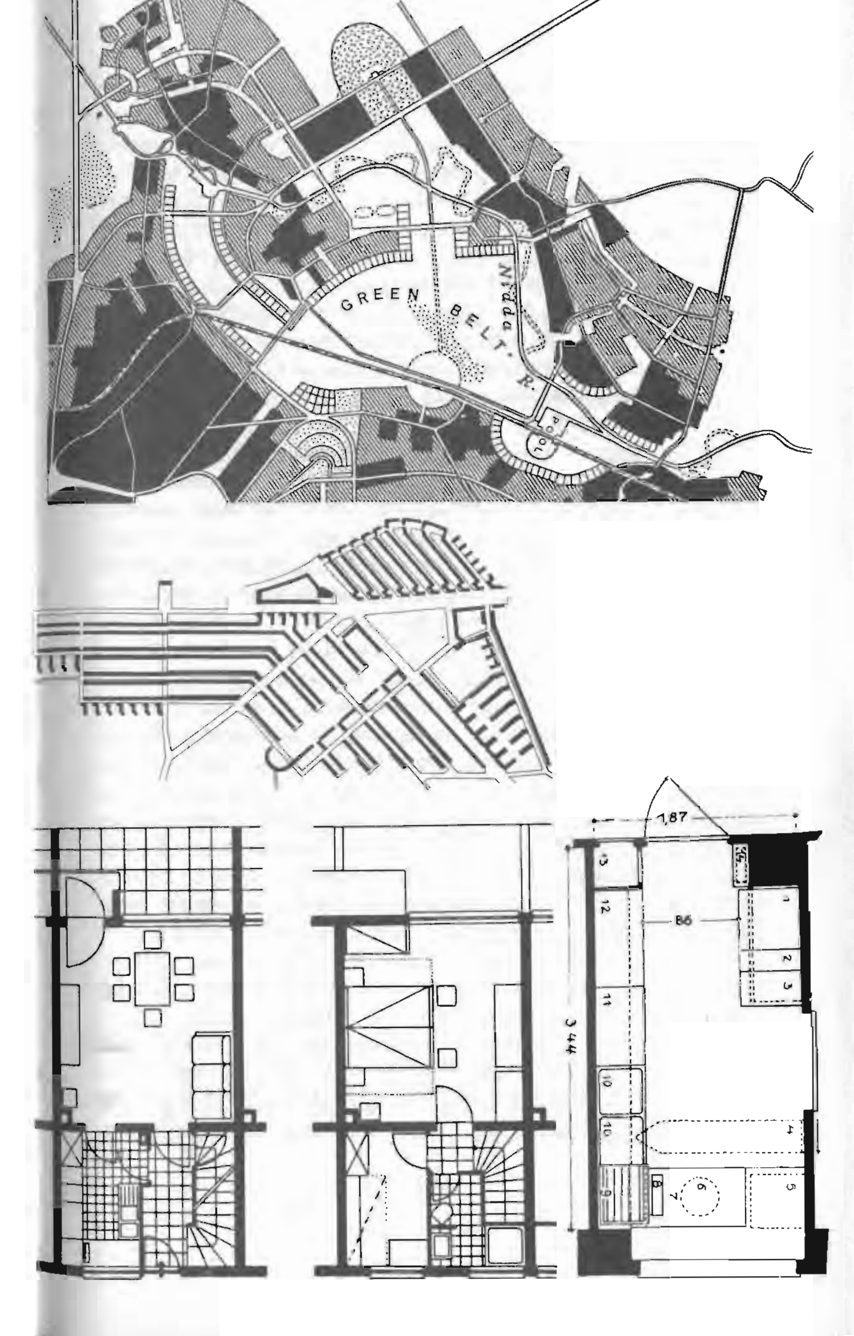
Esta reducción, útil para la descomposición de la arquitectura en sus diversos componentes, los cuales, asociados de varias maneras, producían diferentes configuraciones basadas, sin embargo, en un escaso número de elementos invariantes, servía también para realizar ese proceso de unificación, normalización e industrialización de la construcción en que debía desembocar toda la lógica de la «técnica» racionalista, es decir, la de obtener el máximo de beneficio social con el mínimo esfuerzo económico. Este amplio plan de estudios e investigaciones, cuya metodología definiríamos hoy como decididamente estructuralista en su manera de establecer invariantes, prever posibilidades de combinación, calcular, a partir de unas premisas, resultados y costes tanto en sentido económico como social, llevó a un verdadero y propio código proyectual que, como ya se ha dicho, llegaba desde el elemento más pequeño y concreto, como el objeto de decoración, la cama, o la organización funcional de un ambiente —la famosa cocina de Francfort—, hasta la célula de vivienda o el barrio. Pero, aunque retomemos después el debate sobre el código proyectual del racionalismo, es conveniente en este punto repasar brevemente algunas de estas investigaciones.

Una de las más emblemáticas es la de Alexander Klein sobre la configuración distributiva del alojamiento mínimo. En 1928, el mismo año en que Gropius abandona la dirección de la Bauhaus —y la coincidencia no es enteramente casual—, Klein presenta sus estudios al congreso internacional celebrado en París sobre la vivienda y los planes reguladores. Estos estudios, a partir de un método comparativo entre las diversas soluciones de células pertenecientes al mismo tipo, intentaban

establecer la distribución y, por tanto, la configuración de un alojamiento óptimo, que satisficiera los diversos requisitos del *Existenzminimum* obtenidos de la manera más objetiva. El procedimiento se dividía, en síntesis, en tres fases. La primera, denominada «método de los puntos», fijaba un cierto número de características (superficie cubierta, volumen, número de locales, número de camas, etc.) de algunas de las células y un cierto número de requisitos (orientación de los espacios, suficiente iluminación, posibilidad de dividir las habitaciones de los hijos, agrupación de los servicios higiénicos, relación mutua entre los locales, etc.) que debían satisfacer las células. La comparación se establecía entre cuatro soluciones de células, dos de las cuales estaban proyectadas por el propio Klein, que asignaba un punto positivo o negativo a cada una de las cuatro dependiendo de su coincidencia con los requisitos exigidos. La célula que se prefería a las demás era evidentemente la que totalizaba el mayor número de puntos positivos. A esta primera fase le sucedía una segunda, definida como «método de los incrementos sucesivos». En ella, las plantas seleccionadas con anterioridad se iban incrementando en longitud y anchura en una cantidad constante, a medida que aumentaba el número de camas, de manera que entre todas pudiera realizarse un ábaco, en el que se consideraba que las células más convenientes eran las que se disponían a lo largo de la diagonal; las plantas que quedaban por encima no eran ni económicas, ni higiénicas, ni prácticas; las que se mantenían por debajo eran higiénicas, pero no económicas por su excesiva longitud. Además, las células más satisfactorias, que correspondían a la diagonal del ábaco, eran aquellas en que el perímetro se aproximaba a la forma cuadrada, o bien permitían una relación constante de incremento entre longitud y anchura. La tercera fase era la del «método gráfico». Esta debía considerarse, según Klein, como la más representativa y rigurosa, puesto que los métodos anteriores eran susceptibles de una interpretación sub-

jetiva. Permitía numerosos análisis, considerando, en las cuatro soluciones de plantas comparadas en la primera fase, el trazado de los recorridos, la forma de la superficie de circulación, los espacios libres del estorbo de los muebles, las zonas de sombra producidas sobre el pavimento y las paredes por los elementos del mobiliario, etc. El conjunto de estos análisis, asumiendo como parámetros los factores enumerados, debía permitir el proyecto de células con funcionalidad y economía máximas. Se ha observado con razón que «no puede negarse hoy la validez de los esquemas de Klein, o de los estudios iconográficos de Stratemann o de los diagramas de insolación de Künster, por el hecho de que Gropius, Le Corbusier o Mies van der Rohe los hayan desechado de su lenguaje expresivo. El que arquitectos como Gropius, Le Corbusier, Luckhardt o Mies van der Rohe, formados en el ambiente racionalista, hayan superado en el lenguaje los vínculos metodológicos, aparte de ser completamente normal, constituye también una prueba de la validez de una metodología que ofrecía posibilidades concretas a la investigación y que al tiempo permitía ser superada»[5]. Pero si esto se mantiene para cualquier relación entre norma y derogación (y, por otra parte, hace bien De Carlo en insistir en el hecho de que fue precisamente su positivismo lo que hizo posible la puesta a punto del soporte objetivo que ha sacado a la arquitectura moderna del campo caprichoso del naturalismo académico), es aún más importante cuando esa misma norma fue «implantada» críticamente y cuando, asumiendo un carácter dialéctico, adquirió un valor de código más amplio.

En cuanto a la implantación crítica de la norma, el propio Gropius precisa: «El problema de la vivienda mí-



E. May, planimetría de los nuevos barrios de Francfort; *(debajo)* planta del barrio Riedhof-West (1929).
(Abajo.) Célula unificada del barrio Römerstadt; S. Lihotzky, la cocina unificada de Francfort. ▶

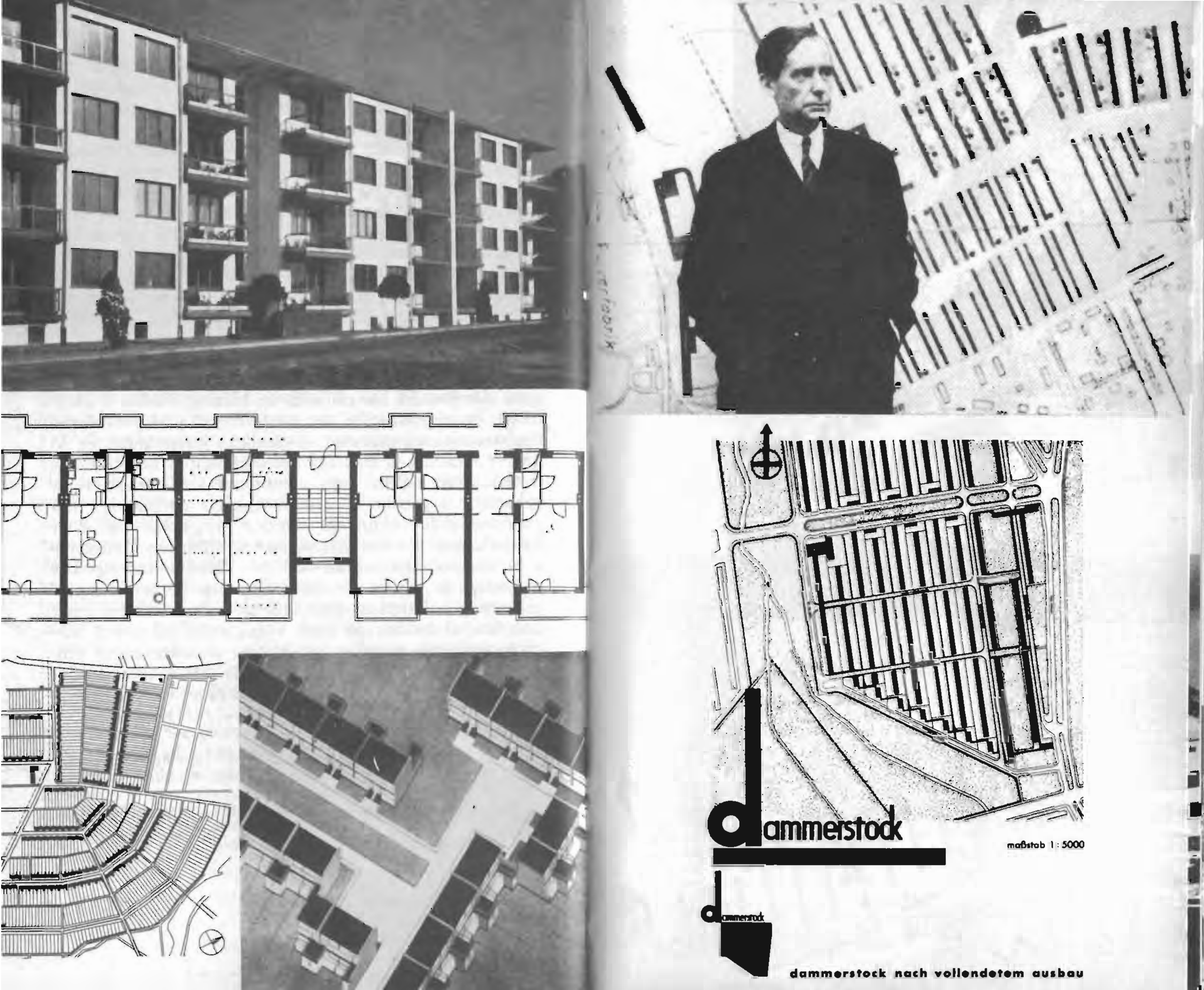
nima es el de establecer el mínimo elemental de espacio, aire, luz y calor para que la vivienda no impida al hombre el pleno desarrollo de sus funciones vitales, es decir, un «*minimum vivendi*» y no un «*modus non moriendi*». Y los propios mínimos varían dependiendo de las condiciones locales, son distintos para la ciudad y el campo, se modifican según el paisaje y el clima. Un determinado volumen de una vivienda tiene un significado distinto en una calle de una ciudad y en un barrio de la periferia, donde la densidad de población es menor» [6].

Como se ve, asumiendo el tema del *Existenzminimum* como el más emblemático del código racionalista, resulta bastante poco rígido, muy alejado de ser una serie de preceptos fijos e indeclinables. Fue un código precisamente en la medida en que, aun estando basado en postulados lógicos y compartidos, permitía una amplia gama de respuestas. En efecto, si nos fijamos en los barrios de ensanche realizados por Ernst May entre 1925 y 1930 en Francfort, reflejan puntualmentpe la metodología unitaria del racionalismo, desde el *design* hasta el urbanismo, sus implicaciones con las artes figurativas, en una palabra, su código-estilo; sin embargo, si analizamos la entidad de la intervención, la autonomía de cada uno de los barrios aun dentro de la homogeneidad del plano y, sobre todo, la feliz coexistencia entre arquitectura y naturaleza —influyendo en ello la experiencia inglesa de May, que había trabajado anteriormente en Inglaterra con Unwin, uno de los realizadores de la primera ciudad-jardín—, podemos afirmar que el nuevo Francfort se diferencia claramente de las restantes realizaciones arquitectónico-urbanistas del racionalismo.

Otros numerosos ejemplos demuestran estas variaciones de los mensajes en la unidad del código. En la propia urbanística de Gropius el código admite manipulaciones muy diversas, sin hablar de los barrios realizados por Taut en Magdeburgo, por Haesler en Celle o por Martin Wagner en Berlín. En el barrio Törten de Dessau, que presenta en planta un esquema radial en

torno al edificio de la cooperativa, puede decirse que es la red viaria, con calles limitadas por una doble banda de casas en hilera, la que determina la configuración de todo el conjunto. Por el contrario, en el barrio de Dammerstock, cerca de Karlsruhe, la planimetría general constituye uno de los primeros ejemplos donde se afirma la independencia del esquema viario respecto a la configuración y disposición de los edificios. Esta diferenciación rigurosa se desvanece nuevamente, a su vez, para dar lugar a una tercera situación en el barrio de Siemensstadt, construido en Berlín en 1929. Por motivos orográficos y paisajísticos, coexisten aquí la tendencia a alinear los edificios según las calles (pensemos en los edificios alargados proyectados por Bartning, Scharoun y Gropius) y la tendencia a disponer perpendicularmente a la red viaria los bloques de edificación (por ejemplo, en los edificios de Häring, Forbat o Henning). La comparación entre este barrio y el precedente muestra algunos aspectos particulares interesantes, en lo que se refiere a la tipología de edificación. Los edificios de Karlsruhe, quizá para compensar el abstracto rigor urbanístico, presentan una volumetría articulada, una alternancia de volúmenes macizos y espacios vacíos en los balcones. En Berlín tenemos la situación contraria: a la composición urbanística más flexible corresponde una masa de edificación más compacta. En la zona proyectada por Gropius, que aquí como en Dammerstock coordina el trabajo de otros arquitectos, las partes macizas predominan sobre los vacíos, tratados como simples huecos horizontales. A pesar de este esquematismo, el tema de la articulación volumétrica presente en toda

W. Gropius *(a la izquierda)*, barrio Dammerstock, Karlsruhe (1927-1928), vista exterior de un edificio y planta de una casa con corredor.
(Abajo.) Planimetría y axonometría del barrio Törten, en Dessau (1926-1927). *(A la derecha.)* W. Gropius y planimetría del barrio Dammerstock. ▶

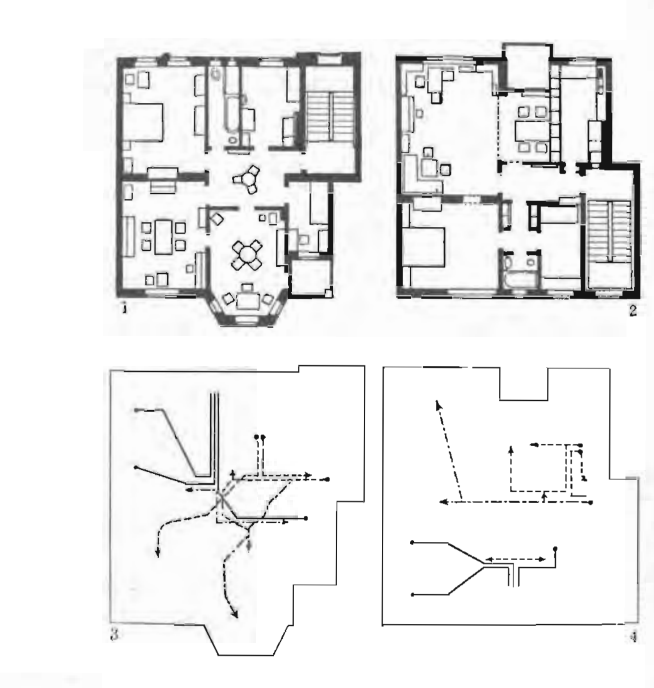

dammerstock
maßstab 1:5000
dammerstock
dammerstock nach vollendetem ausbau

■ casas de varios pisos
□ casas bajas
▨ casas en construcción

1 Scharoun
2 Gropius
3 Häring
4 Forbat
5 Henning
6 Bartning

Schulgrundstück

Heizung
Zentralwäscherei





la obra de Gropius aparece en la leve vibración plástica de la balaustrada maciza, que sobresale del plano de la fachada.

Volviendo al análisis del código del racionalismo, no debe creerse que implicase necesariamente la sujeción al sistema célula - unidad tipológica - barrio. Incluso quienes no se ocuparon específicamente de la urbanística, como Mies van der Rohe (puesto que la colonia Weissenhof, de 1927, en Stuttgart, fue un muestrario de tipos arquitectónicos y no una obra urbanística), y trabajaron sólo en el campo de la arquitectura, realizando edificios de diversas tipologías y no vinculados necesariamente al tema del *Existenzminimum*, permanecieron, sin embargo, ligados a la «lógica» del racionalismo, a su *techne* o a sus gustos. Y también aquellos que, como Mendelsohn (con obras como la fábrica Steinberg, en Luckenwalde, de 1921; el edificio del *Berliner Tageblatt*, de 1923; los almacenes Schocken, de Stuttgart, de 1926, y los de Chemnitz, de 1928; el cine Capitol, de Berlín, del mismo año; el Columbushaus, de 1931, etc.) o como Scharoun, que mencionamos por sus obras más recientes, representaron una especie de oposición al racionalismo y una cierta forma de continuación de la arquitectura expresionista; en realidad se movieron en la línea de la arquitectura racional, siempre en relación con su código, pero enriqueciéndolo con valores lexicológicos, si pensamos en la insistencia en las líneas horizontales, en las ventanas en banda, en los finales curvilíneos, etc.

Hemos hablado hasta ahora del racionalismo alemán y, teniendo en cuenta las especiales circunstancias históricas y políticas de la Alemania de entreguerras, así como el hecho de que la experiencia alemana haya sido hoy la guía de la sucesiva producción arquitectónica

W. Gropius, barrio Siemensstadt, Berlín (1929), vista del edificio proyectado por Gropius y planimetría general. *(Arriba, a la derecha.)* A. Klein, estudios de distribución (1928).
◄

internacional, llegaríamos a pensar que ella encarna todos los invariantes del código racionalista, respecto al cual la producción de los restantes países, aun estética y culturalmente cualificada, se apartaría de la regularidad del sistema. Si aceptásemos esta clasificación, completamente legítima para otras tendencias, cometeríamos el mismo error de tantos textos de historia a base de monografías de autores aislados, con la única variación de poner en el lugar de los maestros esta o aquella producción nacional, lo que iría contra la naturaleza misma del racionalismo, que no fue un fenómeno exclusivamente alemán, sino un estilo internacional desde su concepción originaria. Confluyeron en él diversas aportaciones, a veces individuales, como en los casos de Wright o de Le Corbusier —aun en distinto grado y con diferentes matices—, a veces colectivas, como sucede con la producción holandesa. Por tanto, habiendo tratado de la obra de Wright en otra parte de este estudio, nuestro programa para describir el código del racionalismo debe dedicarse ahora al análisis de la aportación de Le Corbusier y de la experiencia holandesa.

La contribución de Le Corbusier

Es innegable que la acusada personalidad creativa de Charles-Edouard Jeanneret, llamado Le Corbusier (1887-1965), induciría a plantearse la historia según el método de los perfiles monográficos individuales. Pero independientemente de nuestro distinto punto de vista, el de configurar la historia de la arquitectura contemporánea mediante una serie de códigos-estilo, creemos que la evolución de Le Corbusier, a pesar de todo, se explica mejor si se refiere a un cierto número de parámetros, si, por así decirlo, se estructura dejando a un lado su biografía. Así, y establecido que se pretende ante todo estudiar la contribución que realizó Le Corbusier al racionalismo, referiremos su actividad teórica y operativa a algunos

de los temas invariantes en toda la historia del Movimiento Moderno, al menos en el período de entreguerras, para retomar el debate sobre él cuando consideremos los desarrollos más recientes de la arquitectura contemporánea.

El primer parámetro, prioritario también en sentido cronológico, es el de la relación de Le Corbusier con la vanguardia, tanto con la figurativa como con la específicamente arquitectónica. Tras un período de aprendizaje y de contactos con Hoffmann en Viena, Garnier en Lyon, Perret en París y Behrens en Berlín, es decir, tras una experiencia protorracionalista, Le Corbusier se introduce como pintor y teórico de la vanguardia. Ya hemos hablado de la fundación del cubismo en el capítulo dedicado a este tema, y de la publicación en 1918 de *Après le Cubisme*. Hemos subrayado especialmente el hecho de que las obras pictóricas de aquel período, a las que, por otra parte, Le Corbusier permanecerá siempre fiel, representaron el paso del cubismo a su estilo arquitectónico, hasta tal punto de que algunos de sus cuadros son bastante parecidos a sus plantas arquitectónicas, como nos ha confirmado el propio autor [7]. Suscribe la idea de Juan Gris de la composición pictórica como *architecture plate e colorée* y, al mismo tiempo, en *Vers une architecture*, escrito entre 1920 y 1921, pero publicado en 1923, tras afirmar que «hoy la pintura ha precedido a las restantes artes», escribe: «El volumen y la superficie son los elementos a través de los cuales se manifiesta la arquitectura. El volumen y la superficie son determinados por el plano. El plano es el generador» [8]. No queremos subrayar que, en francés, la palabra 'plan' significa tanto «plano» como «planta», ni mantener que un cuadro, en cuanto que plano (coloreado), sea en definitiva el generador de las superficies y de los volúmenes arquitectónicos, pero es indudable que, en el lenguaje de Le Corbusier, la planta asume un significado y un valor muy determinados: las características que sobresalen en algunas plantas pueden referirse

continuamente a la pintura purista, capaz de interpretarse a su vez como una arquitectura potencial. Y, en efecto, la experiencia pictórica es una de las familias morfológicas de que se compone el estilo de Le Corbusier, la de las formas definidas como libres; la otra, por así decirlo «cartesiana», se refiere a los motivos funcionales, a los trazados reguladores, al *modulor* del que hablaremos más adelante. Por otra parte, este tema de la doble familia morfológica nos parece la clave más idónea para penetrar en el lenguaje de Le Corbusier.

Pero hablar de una matriz pictórica no significa agotar la relación de Le Corbusier con la vanguardia. Ciertamente, el purismo fue un movimiento de vanguardia, pero no tanto por sus valores lingüísticos como por su asociación con el *Esprit machiniste*. En efecto, es contemporánea a la experiencia purista la fundación de la revista *Esprit Nouveau*, cuyo primer número se inicia afirmando: «Ha comenzado una gran época, animada por un espíritu nuevo: un espíritu de construcción y de síntesis, guiado por unos conceptos claros.» Esta declaración, que el arquitecto suizo volverá a proclamar otras veces como motivo recurrente, nos permite profundizar precisamente en una de sus principales formas de aproximación al tema más general de la vanguardia. Como ya se ha observado, su carácter apasionado y subversivo «no es ajeno al momento demagógico: de ahí la tendencia al autorreclamo, a la propaganda y al proselitismo. Y del mismo origen proviene la presión moral que se atreve a ejercer sobre individuos y grupos» [9]. Le Corbusier manifiesta esta actitud más que cualquier otro en el campo arquitectónico, pero precisamente esto, que es uno de los aspectos más atípicos de la vanguardia, le distingue nítidamente de los otros teóricos y artistas-escritores contemporáneos. Muchas connotaciones vanguardistas, el antipasadismo, el belicismo, el maquinismo, sobre todo el decidido «espíritu del tiempo», etc., ya no son en él fines en sí mismos, ya no son pura contestación, inconsolable desconfianza, negación escép-

tica, sutil ironía, etc., o actitudes «negativas», sino anticipaciones de la evolución de los movimientos en vigor, propuestas para atacar los problemas, que en su optimismo llama «soluciones», apelaciones al entendimiento de las situaciones, confianza iluminista en que todo depende del planteamiento racional y correcto de los problemas, en que la arquitectura por sí sola es capaz de corregir muchas de las contradicciones de la sociedad; en una palabra, la vanguardia de Le Corbusier surge impregnada de una actitud «positiva». A diferencia del hermetismo de tantas de las corrientes vanguardistas, quiere a toda costa la comunicación intersubjetiva, no sólo al nivel de *élite* sino de masas. Más adelante volveremos sobre este aspecto; aquí, como conclusión del vanguardismo de Le Corbusier y en particular de su interés por la comunicación, observamos cómo su pintura, aun reflejando una concepción completamente nueva, conserva un grado notable de referencialidad; su purismo permanece siempre ligado a unos motivos figurativos decodificables, nunca llega a convertirse en pintura abstracta, teniendo además todas las características necesarias para ser accesible al mayor número posible de personas, de la misma manera que sus esquemas teóricos, sus frases afortunadas y sus argumentos recurrentes llegan a ser tan simplistas como sencillos, para no perder el favor del público.

El segundo punto de referencia para estudiar la aportación de Le Corbusier al racionalismo es el de la vivienda mínima. Las premisas sociológicas son las mismas que las de los racionalistas alemanes (aunque no las políticas), pero en el arquitecto suizo adquieren una acentuación más nítida y una referencia más decidida a un fenómeno ya muy difundido en la producción industrial: el estándar. Otros habían tratado este tema anteriormente: el problema de la normalización había sido ya afrontado por el *Werkbund* y por el protorracionalismo, y también por los técnicos del otro lado del Atlántico, unos dentro de la línea de desarrollo que llevaba

de las artes aplicadas a la arquitectura, los otros como una cuestión puramente pragmática e ingenieril. Le Corbusier parece ajeno tanto a una como a la otra vía. La de la industrialización y sus procedimientos es para él una realidad de hecho, que surge con independencia del elaborado debate interno a la cultura arquitectónica que va de Morris a Gropius y de las soluciones puramente tecnicistas americanas; la suya es, sin embargo, una síntesis de ambas, pero en realidad es el fruto de un sincrético *Esprit Nouveau*, al que debe adaptarse la arquitectura y del que extraerá su inspiración, convirtiéndose, de acuerdo con Calvino (que se refiere a toda la línea racionalista de la vanguardia pero que conviene especialmente a Le Corbusier) en «una mímesis formal y conceptual de la realidad industrial» [10]. Volviendo al concepto de estándar, éste responde a motivos de eficacia, de precisión, de orden y, por tanto, de belleza: «La arquitectura actúa según el estándar. Los estándares son objetos de lógica, de análisis, de estudio escrupuloso. Los estándares se establecen sobre problemas bien planteados. La arquitectura es imagen plástica, es especulación intelectual, es matemática superior. La arquitectura es un arte muy proporcionado. El estándar, impuesto por las leyes de las relaciones, es una necesidad económica y social. La armonía es una situación de concordancia con las leyes del universo. La belleza domina; la belleza es de pura creación humana; la belleza es lo supérfluo que necesita todo aquél que tiene un alma elevada. Pero primero hace falta tender al establecimiento del estándar para afrontar el problema de la perfección» [11]. A pesar de la ambigüedad de este sincretismo destacan claramente los modelos sobre los que debe rehacerse la ar-

(A la izquierda.) Le Corbusier, casa del pintor Ozenfant, París (1922-1924); casa «Citrohan» (proyecto) (1922).
(A la derecha.) Portada de la revista *L'Esprit Nouveau*; ilustraciones del libro *Vers une architecture*; *(abajo)* Le Corbusier, «Immeuble-villa» (proyecto) (1922). ▶





LE CORBUSIER

VERS UNE ARCHITECTURE



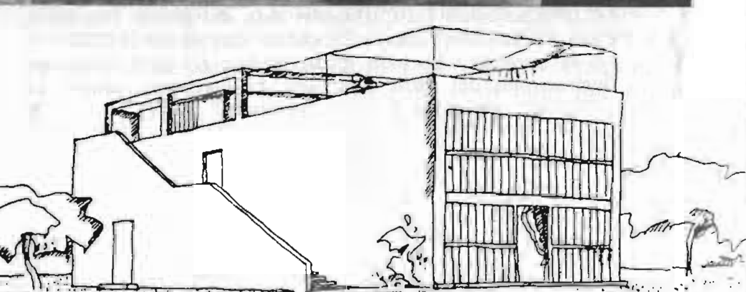


DES YEUX

QUI NE VOIENT PAS...

*

Les Paquebots





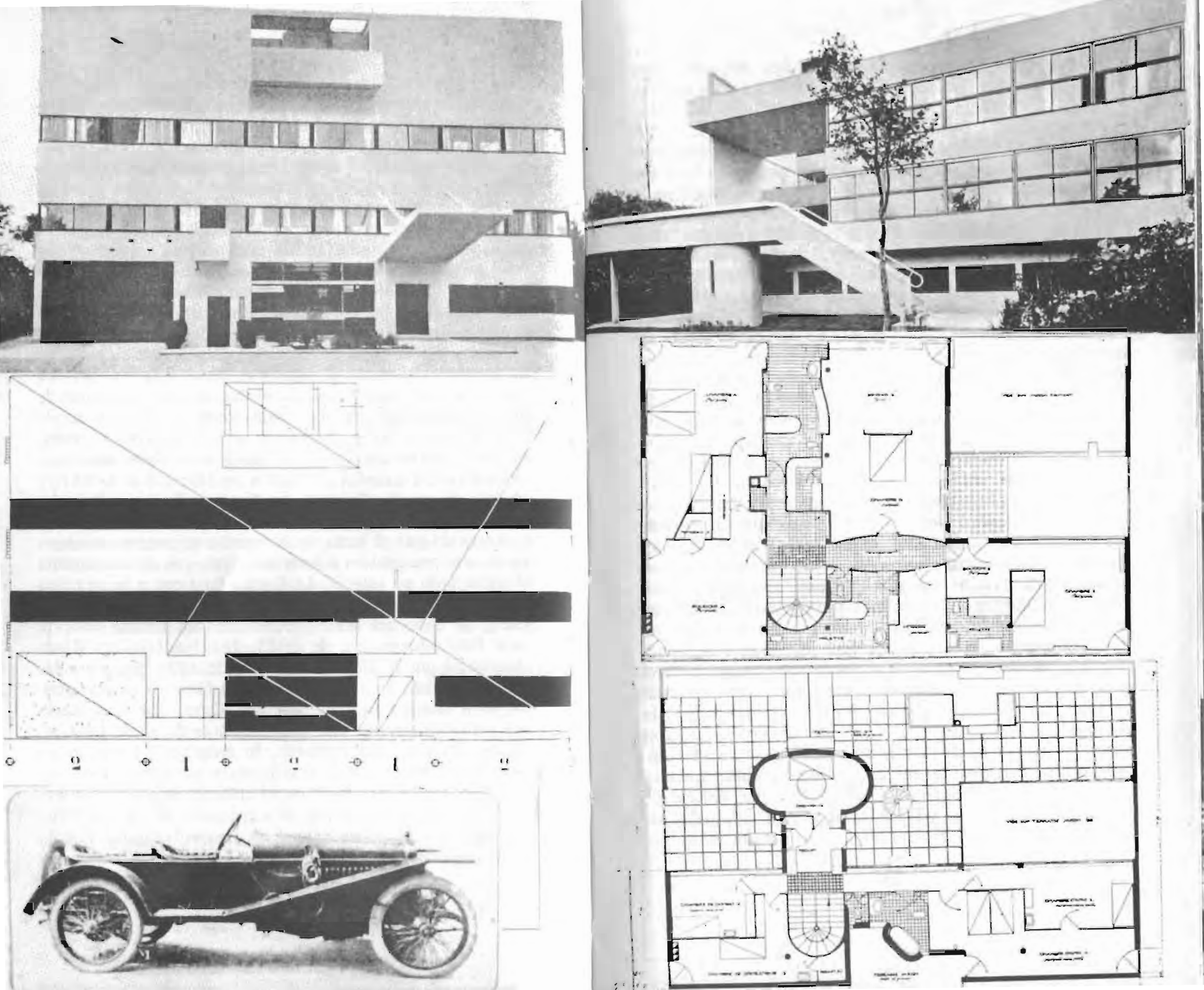
quitectura. Le Corbusier ilustra las páginas donde desarrolla estas consideraciones con las imágenes del Partenón, que garantiza la antigüedad de los principios de medida, orden y belleza, y con las de los trasatlánticos, los aviones «Caproni» y «Blériot», los automóviles «Fiat» y «Citroën», que expresan la más moderna encarnación de los mismos principios: la medida, la eficacia y la belleza de nuestra época.

Por tanto, la arquitectura de la vivienda mínima de Le Corbusier no se vuelve hacia las tradiciones nacionales, ni a los modelos más recientes propuestos por los ingleses y difundidos por Muthesius en el continente, sino directamente hacia la realidad industrial, surgiendo en perfecta sincronía con ella y constituyendo precisamente su mímesis conceptual y formal. Hablando de una de sus primeras propuestas de vivienda mínima, que se remonta al año 1920, escribe: «Casa en serie 'Citrohan' (por no decir 'Citroën'). Dicho de otra manera, una casa como un automóvil, concebida y organizada como un autobús o el camarote de un barco. Las necesidades actuales de la función de habitar pueden definirse con precisión y exigen una solución. Es necesario actuar contra la vivienda antigua, que empleaba mal el espacio. Hace falta (necesidad real: precio de coste) considerar la vivienda como una máquina para habitar o como un objeto útil» [12].

Si bien es cierto que el alojamiento mínimo propuesto por Le Corbusier proviene aparentemente, no de la evolución tradicional de los tipos de edificación, sino directamente del mundo de la máquina, ello comporta como consecuencia implicaciones diversas respecto a los esquemas análogos elaborados por los racionalistas alemanes u holandeses. Indudablemente, es mucho más realista, por ejemplo, la célula de Klein, modificada de muchas maneras hasta nuestros días, pero no podrá dar lugar nunca más que al edificio en línea, no podrá dar lugar más que a una urbanística de barrios o en cualquier caso ligada a unas dimensiones tradicionales. Por el contrario, la casa Citrohan de Le Corbusier —una célula estrecha, desarrollada en profundidad entre dos muros ciegos, completamente abierta por los lados más cortos, y disponiendo en el interior de dos pisos que se asoman el uno sobre el otro— se ha utilizado de innumerables formas distintas y encuentra su mejor justificación precisamente desde una perspectiva urbanística más amplia, o mejor en una nueva dimensión urbanística. Modificando y perfeccionando este prototipo inicial, el arquitecto lo utiliza como vivienda aislada (1920), como célula del *immeuble-villa* proyectado en 1922 (una unidad residencial en bloque con un gran espacio rectangular en el centro, con 120 viviendas a las que se accede por una galería en cada piso, inspirada en la cartuja de Ema, en Toscana), como pabellón del «Esprit Nouveau» en la Exposición Internacional de las Artes Decorativas, celebrada en París en 1925, en otros numerosos conjuntos que forman parte de planes urbanísticos, como el de Argel (1930), en donde tales células rellenan los vacíos de una enorme estructura que sostiene un viaducto, hasta su versión más concluyente en la *Unité d'habitation* de Marsella (1945-52) y en las sucesivas ediciones de Nantes, Berlín y Briey-la-forêt.

Antes de que el tema de la *maison minimum* se encarne en esta perspectiva urbanística y de que esta disciplina absorba todo su interés, Le Corbusier lleva a la práctica algunas casas unifamiliares, la villa en Vaucresson, de 1922; la casa del pintor Ozenfant, del mismo año; la casa Roche-Jeanneret, de 1923; la casa Lipchitz-Miestcharninoff, en Boulogne-sur-Seine, de 1924, por citar las más conocidas; en 1926 formula sus famosos «cinco puntos para una nueva arquitectura». Estos, que constituyeron indudablemente una aportación original de Le Corbusier, reflejan, sin embargo, la exigencia, presente en todo el desarrollo de la arquitectura contemporánea, de

Le Corbusier, villa en Garches (1927), fachadas, trazado regulador y plantas; modelo de automóvil. ▶

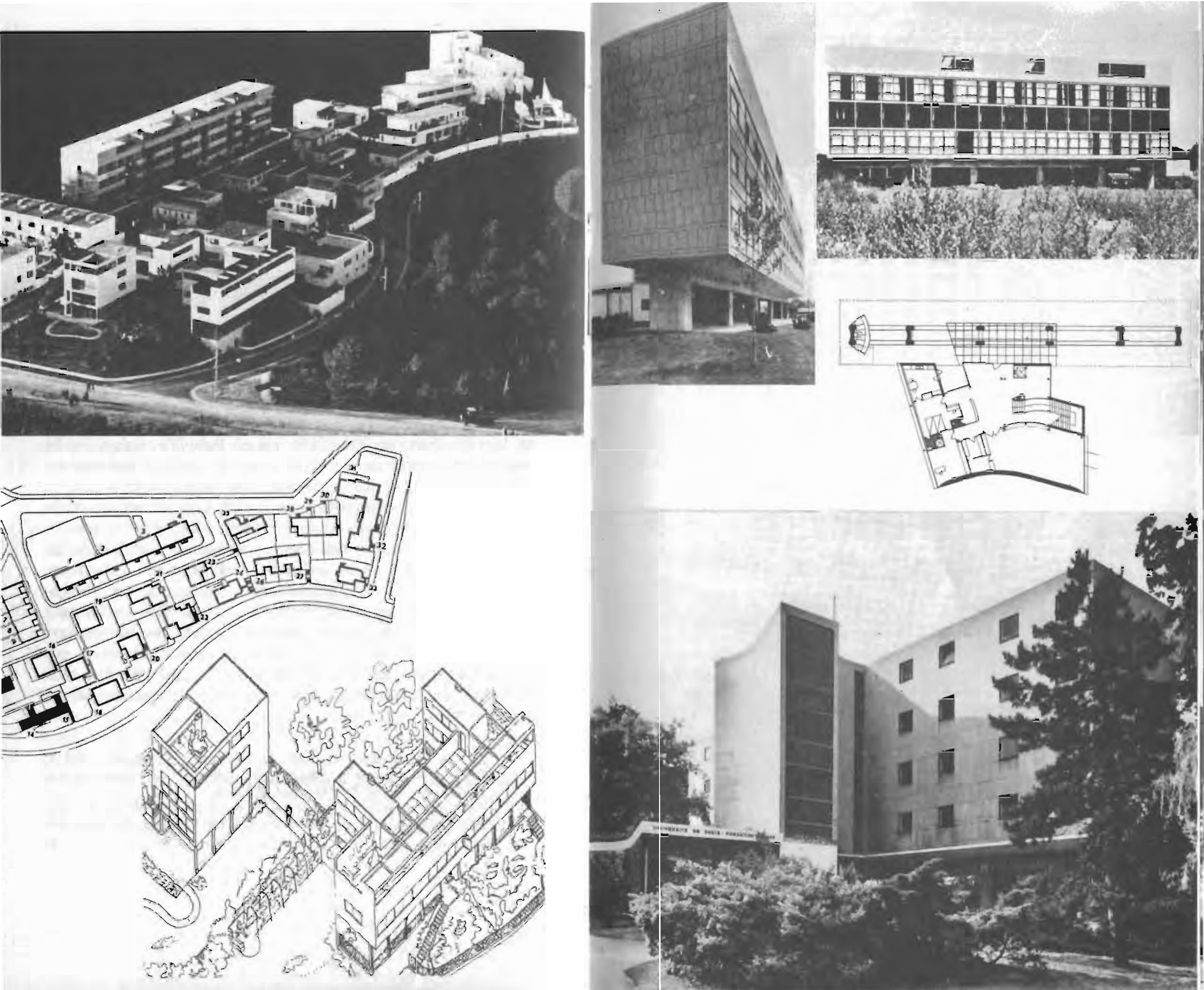


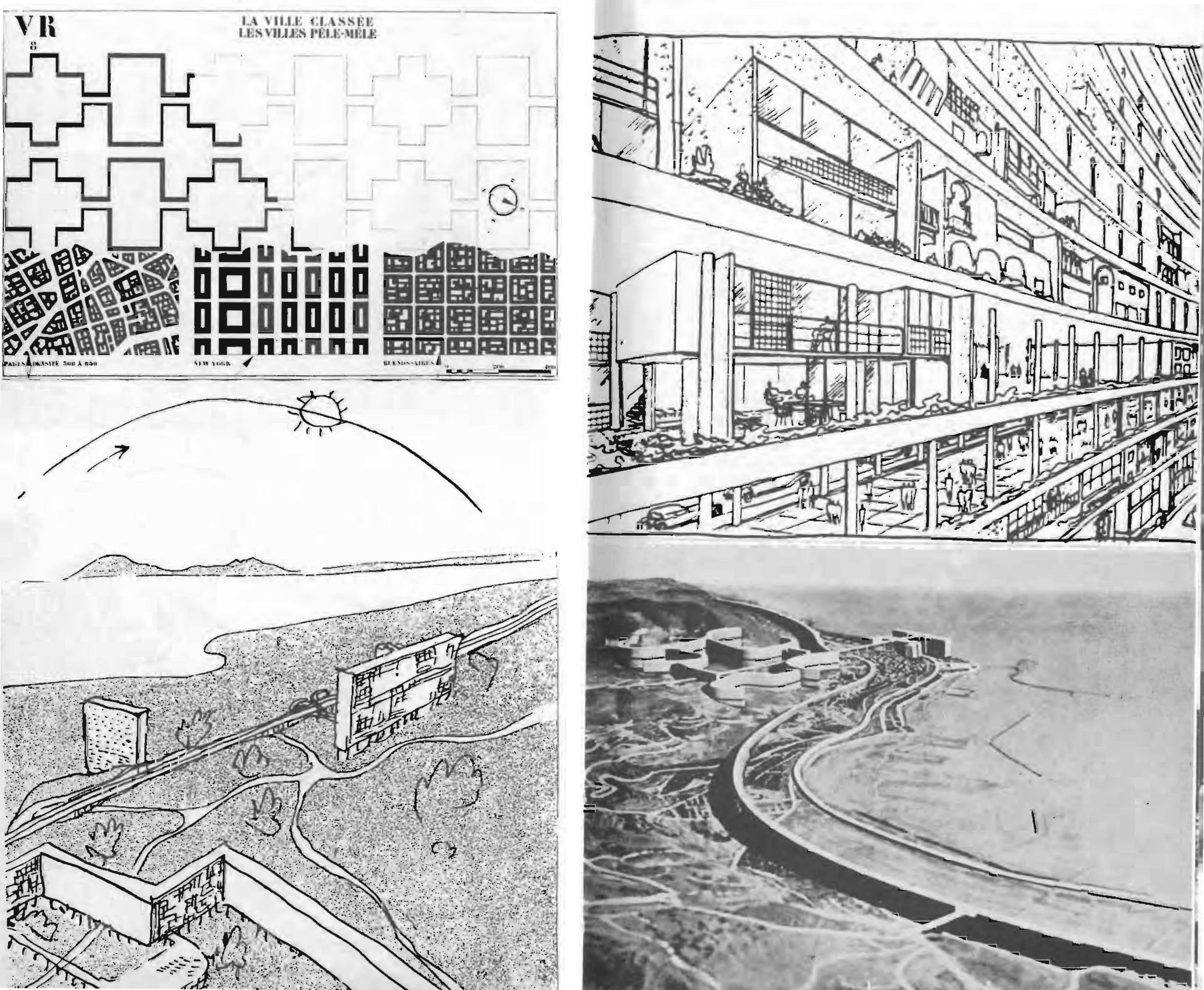
codificar el propio lenguaje. Representan, por así decirlo, un subcódigo, pero de tal entidad e influencia que ha pasado a formar parte integrante de todo el estilo racionalista.

Estos cinco puntos son: los «pilotis», la cubierta-jardín, la planta libre, las ventanas horizontales y la fachada libre, permitidos por el uso de la teconología moderna y en particular por el hormigón armado. En efecto, es gracias a estos recursos por lo que es posible sostener una construcción mediante pilares muy delgados, realizar una cubierta plana capaz de soportar el peso de la nieve, disponer una planta libre de gruesos muros estructurales, abrir ventanas de la longitud deseada, puesto que el muro de fachada ya no es portante, sino que apoya en voladizos de los forjados; este último principio constructivo permite disponer de una fachada completamente libre de elementos verticales de soporte. Pero, liberada de estas ataduras, la construcción perdería también con ellas algunas de sus características figurativas si no interviniesen factores de una nueva figuración. Estos consisten, para la planta, en el juego libre de las particiones, que pueden disponerse dependiendo de las necesidades funcionales, pero también siguiendo las formas del gusto purista; sucede lo mismo en la cubierta-jardín, donde los faldones tradicionales y las azoteas desnudas se sustituyen o se «adornan» mediante solariums o chimeneas esculpidas, o paseos que Le Corbusier denomina *promenade architecturale*. En cuanto a los «pilotis», no son simplemente unos soportes que sostienen el edificio, sino que están tan separados, modelados plásticamente de tal manera, que se minimizan sus dimensiones en comparación con las del resto del edificio, demostrando la voluntad por parte del proyectista de anularlos, hasta el punto de que el jardín continúa bajo la casa ininterrumpidamente, de igual forma que, a otra escala, quedará libre y transitable el espacio urbanístico por debajo de los grandes conjuntos edificados. Los más originales de los cinco puntos, en el sentido de que su adopción implica un renovado esfuerzo figurativo, son la ventana horizontal (ya aparecida en edificios de gusto expresionista) y la fachada libre, cuya composición ha contribuido seguramente a la investigación de los trazados reguladores y de la nueva escala dimensional antropométrica, el *modulor*, elaborado por Le Corbusier en torno a 1940 en sustitución del sistema métrico decimal. Así pues, su aportación al lenguaje racionalista no radica tanto en el hecho de haber descubierto algunas de las propiedades formales permitidas por la tecnología moderna (también Gropius había realizado fachadas libres y esquinas vacías, y muchos años antes, si recordamos la fábrica Fagus, de 1911, y las oficinas de la fábrica modelo construida en Colonia en 1914 para las exposiciones del Werkbund), sino en haber codificado cinco puntos a los que corresponden otras tantas posibilidades de una nueva figuración arquitectónica. Y encuentran una fiel aplicación en la casa Stein, en Garches, de 1927; en la villa Savoye, de 1929; en el Pabellón suizo en la ciudad universitaria, de 1930, o en la *Unité d'habitation*, por citar siempre los ejemplos más conocidos.

El tema de la urbanística es el que más se refleja en la «paciente investigación» de Le Corbusier, y el sector en que más se aleja de sus contemporáneos. La dimensión de su urbanística ya no es la del barrio, como ocurre en los alemanes y en los holandeses; el conjunto de viviendas económicas que realiza entre 1925 y 1928 en Pessac, aunque basado en la normalización, en la prefabricación y en la unificación de los elementos, acaba siendo un fracaso, si bien por motivos ajenos a la capacidad y a la voluntad del arquitecto. Por otra parte, cuando realiza

(A la izquierda.) Colonia Weissenhof, Stuttgart (1927), vista de conjunto y planimetría; *(debajo)* las casas de Le Corbusier en la Weissenhofsiedlung.
(A la derecha.) Le Corbusier, pabellón suizo en la ciudad universitaria de París (1930-1932), vistas del exterior y planta. ▶




VR
8
LA VILLE CLASSÉE
LES VILLES PÊLE-MÊLE
NEW YORK
200

sus grandes unidades tipológicas (es decir, unos conjuntos de células organizadas en un edificio de gran capacidad y provisto de servicios comunes), tienen una dimensión tan importante y requieren tal esfuerzo administrativo y económico que se quedan aisladas, privadas del contexto original para el que fueron concebidas, y valga como ejemplo para todos el caso del edificio de Marsella. Una urbanística destinada por tanto a permanecer sobre el papel, al menos durante algún tiempo; la «ciudad contemporánea de tres millones de habitantes», de 1922; el «Plan Voisin», de París, de 1925; la Ville Radieuse, de 1930 (que constituye quizá el modelo teórico más rico y completo, que aparece nuevamente en gran número de planes específicos); los asentamientos compuestos por grandes unidades de habitación, son todos programas que permanecieron en estado de proyecto, como también los planes elaborados o esbozados para Ginebra, Amberes, Marsella, París, Argel, Buenos Aires, Río de Janeiro, Bogotá, etc.). A pesar de ellos, la urbanística de Le Corbusier sigue siendo la más significativa y adecuada a la civilización industrial de masas contemporánea. De ella deriva un enorme patrimonio de ideas y realizaciones o imágenes arquitectónicas a escala urbana o territorial, grandes arquitecturas que dan testimonio y que se refieren siempre al diseño urbanístico más amplio elaborado por Le Corbusier.

En cuanto a las ideas, y en la alternativa entre ciudad-jardín y gran metrópoli, Le Corbusier opta decididamente por la segunda solución. La ciudad contemporánea, mediante una serie de conquistas de la cultura moderna, será capaz de dar solución a los problemas que a finales del siglo XIX llevaron a concebir la desurbanización. Po-

(A la izquierda.) Panel de comparación entre las parcelaciones tradicionales y la disposición de los edificios en *redent*; Le Corbusier, dibujo de la «Ville radieuse» (1935).
(A la derecha.) Detalle y maqueta del plan de Argel.
◀

drá elevar su densidad, disponer de una mayor concentración y al mismo tiempo conseguir los beneficios de la vida sana y libre que promete la ciudad-jardín en compensación por todas las otras ventajas que proporciona la vida en las grandes comunidades urbanas. En la práctica, Le Corbusier apunta la separación de los edificios respecto de la calle, que en las disposiciones tradicionales funciona como un «pasillo»; sugiere el distanciamiento de los edificios entre ellos, construyéndolos lo más altos posibles, y compensando este desarrollo en vertical con amplias zonas verdes; la simplificación máxima de la red viaria, diferenciando sin embargo las funciones; la disposición de calles en el propio interior de los grandes inmuebles residenciales, que permitan tanto un alivio del tránsito exterior como una mayor autonomía para cada uno de dichos inmuebles, dotados de servicios colectivos, asilos, espacios para el deporte, el tiempo libre, etc.; la separación de las zonas industriales y los centros direccionales, aun también con grandes zonas verdes, de las áreas residenciales, con las que, sin embargo, deberían estar estrechamente relacionadas para no crear movimientos pendulares. Todo ello se justifica por el hecho de que sólo la gran organización colectiva permite la realización de la libertad individual. Por el contrario, la ciudad-jardín no lleva a esa libertad, sino al individualismo, «a un individualismo que es, en realidad, esclavitud; que es un aislamiento estéril del individuo; que lleva a la destrucción del espíritu social y de las fuerzas colectivas; que conduce a la anulación de la voluntad colectiva; en resumen, que se opone a la aplicación de las conquistas científicas, y por tanto al confort, al progreso de la época, y por tanto a la libertad» [13].

Pueden compartirse más o menos estas tesis, pero es indudable que las «piezas» del gran mosaico urbanístico que son sus exponentes, es decir, los rascacielos cruciformes o en Y, los edificios de pliegues sucesivos, los redientes, los *immeuble-villas, las unités d'habitation,* siguen siendo, como ya se ha dicho, las propuestas de ar-

quitectura a escala urbana más significativas surgidas en el ámbito del código racionalista y de todo el Movimiento Moderno. Y no sólo esto, sino que una vez configurados, todos estos edificios y «soluciones», por su carácter lógico y clasicista, han podido traducirse en normas, en factores comunicables y transmisibles, de ahí su actualidad y su capacidad para afrontar la comparación con las propuestas más avanzadas y recientes, la mayor parte de las cuales son, por otra parte, derivadas de la lección de Le Corbusier.

Otro punto de referencia para entender la contribución de Le Corbusier a la cultura del racionalismo puede encontrarse en el tema de la divulgación teórica de la relación con el público, que ya hemos mencionado. La mayor parte de los maestros de su generación escribió libros, publicó en revistas, realizó exposiciones, construyó barrios experimentales, intentó relacionarse con la administración pública; en una palabra, sintió el ansia de traducir sus teorías a la práctica lo más pronto posible, presintiendo quizá lo que en poco tiempo se abatiría sobre Europa. Le Corbusier fue uno de los que más se esforzó en ese sentido, pero lo que le distingue de los demás consiste en la universalidad, objetividad y sencillez de sus puntos de referencia; pueden recordarse muchísimos. En defensa de los estándares y, en general, de la actitud niveladora del racionalismo, escribe en *Vers une architecture:* «todos los hombres tienen un mismo organismo y unas mismas funciones. Todos los hombres tienen las mismas necesidades». En La Carta de Atenas (que, redactada por él, expresa los resultados del Congreso CIAM, de 1933, y que puede considerarse como un verdadero código de la orientación arquitectónica y urbanística del racionalismo) insistía en las cuatro funciones de la urbanística, basadas sobre otras tantas exigencias objetivas: habitar, trabajar, desplazarse educarse. Todavía más concreto es el motivo que aduce contra los desplazamientos que impone inevitablemente el concepto de descentralización: «el ciclo solar es corto, sus

veinticuatro horas rigen fatalmente las actividades del hombre, estableciendo el límite de sus desplazamientos».

Reduciendo y llevando los problemas a los casos límite, encontró la manera más adecuada para su difusión, intuyó la enorme capacidad de penetración de los eslóganes y de su visualización en el hombre de la calle y en la administración. Una de sus proposiciones más típicas, «es imprescindible a toda costa una línea de conducta que no sea ni demasiado elaborada ni demasiado poco, porque es necesaria y debe ser suficiente», parece resumir algunas de las principales exigencias de la moderna civilización de masas: una indicación «política», una necesidad «reductiva», una urgencia inaplazable.

La contribución holandesa

Puede decirse que en Holanda se recoge la totalidad de la experiencia de la arquitectura moderna, desde el eclecticismo historicista (Cuypers, Berlage) a la influencia wrightiana más directa, desde el *Art Nouveau* (De Bazel y especialmente la versión geométrica de esta tendencia) al protorracionalismo que, junto con la tradición fantástica, con el estilo «900» y con el expresionismo confluyeron en el activísimo grupo de la escuela de Amsterdam, o «Wendingen», desde *De Stijl* al racionalismo. En ningún otro país existió una tradición tan predispuesta hacia el Movimiento Moderno, ningún ambiente tan interesado por su desarrollo, ninguna legislación o política urbanística tan adecuadas para llevarlo a la práctica. No nos ocuparemos aquí de toda la significativa actividad arquitectónica del país, sino que intentaremos entender la aportación que representó para el código-estilo racionalista. Por otra parte, y puesto que todos los momentos de la cultura arquitectónica holandesa están relacionados mutuamente y se interfieren entre ellos, no podremos dejar de mencionarlos; se intentará especificar lo que permanece como fenómeno local, aunque presente un eleva-

do interés o un valor artístico cultural, y lo que se relaciona o lo que directamente anticipa el lenguaje internacional del racionalismo. En cualquier caso, hay dos fenómenos que se anteponen a cualquier otra consideración: por un lado la situación geográfica y urbanística del país, y por otro la influencia de la obra de Wright.

En cuanto a la primera, y como es bien sabido, Holanda ocupa una región plana, en gran parte bajo el nivel del mar, del que se defiende mediante numerosos canales y diques; por tanto, la organización del territorio, el ahorro de espacio, el aprovechamiento racional de las superficies y de los edificios que allí se realiza son problemas que existen en el país desde hace mucho tiempo, y la escasa o nula discontinuidad entre lo antiguo y lo nuevo en el campo urbanístico y arquitectónico se debe a la escala uniforme de los edificios, a la dimensión reducida de las viviendas, a la unificación de los elementos constructivos, que se adelantan en varias décadas a los problemas del *Existenzminimum* y de los estándares racionalistas.

En lo que se refiere a la influencia de Wright en Holanda, se remonta a la experiencia realizada directamente en los Estados Unidos por arquitectos como Berlage y Van't Hoff, así como a la gran exposición del maestro americano que se celebró en Berlín en 1910 y a la publicación de Wasmuth sobre el tema; estos últimos episodios explican la influencia de Wright en toda Europa, pero existen numerosas razones que justifican su particular arraigo en Holanda. Entre éstas ya se han destacado la convergencia ideológica y arquitectónica entre Wright y Berlage y su común interés por Viollet-le-Duc y por el medioevo; la componente fantástica y expresionista de la escuela de Amsterdam, conjugada también en términos wrightianos; la influencia de Extremo Oriente, presente tanto en la obra del maestro americano como, por otra vía independiente, en el desarrollo del gusto holandés; el interés de Wright y de los arquitectos holandeses hacia las nuevas técnicas constructivas, paralelo a su atención por los materiales tradicionales; la impronta morfológica común, derivada de la geometría elemental; la misma atención que prestan a la continuidad de los espacios interiores de la arquitectura, etc.» [14]. A estas razones se añade el hecho de que en *De Stijl,* es decir, en el punto central y más autónomo de toda la experiencia holandesa, confluyeron el gusto de Mackintosh y el de Wright, exponentes ambos de la tendencia geométrica o de la «abstracción» del *Art Nouveau.* Como rasgo común a la obra del arquitecto americano y al conjunto de la producción holandesa, se ha dicho que las dos no se basan en único momento lingüístico, sino que presentan fases formalmente discontinuas y, sin embargo, unitarias en su significación más amplia. En otras palabras, de la misma manera que no hay solución de continuidad entre los diversos períodos de la obra de Wright, a pesar de las diferencias de modas y de matices, entre las lecciones de Berlage, la escuela de Amsterdam, *De Stijl* y el racionalismo holandés existe una historicidad ininterrumpida, hasta el punto de que ninguno de los momentos de su evolución tiene sentido sin el precedente.

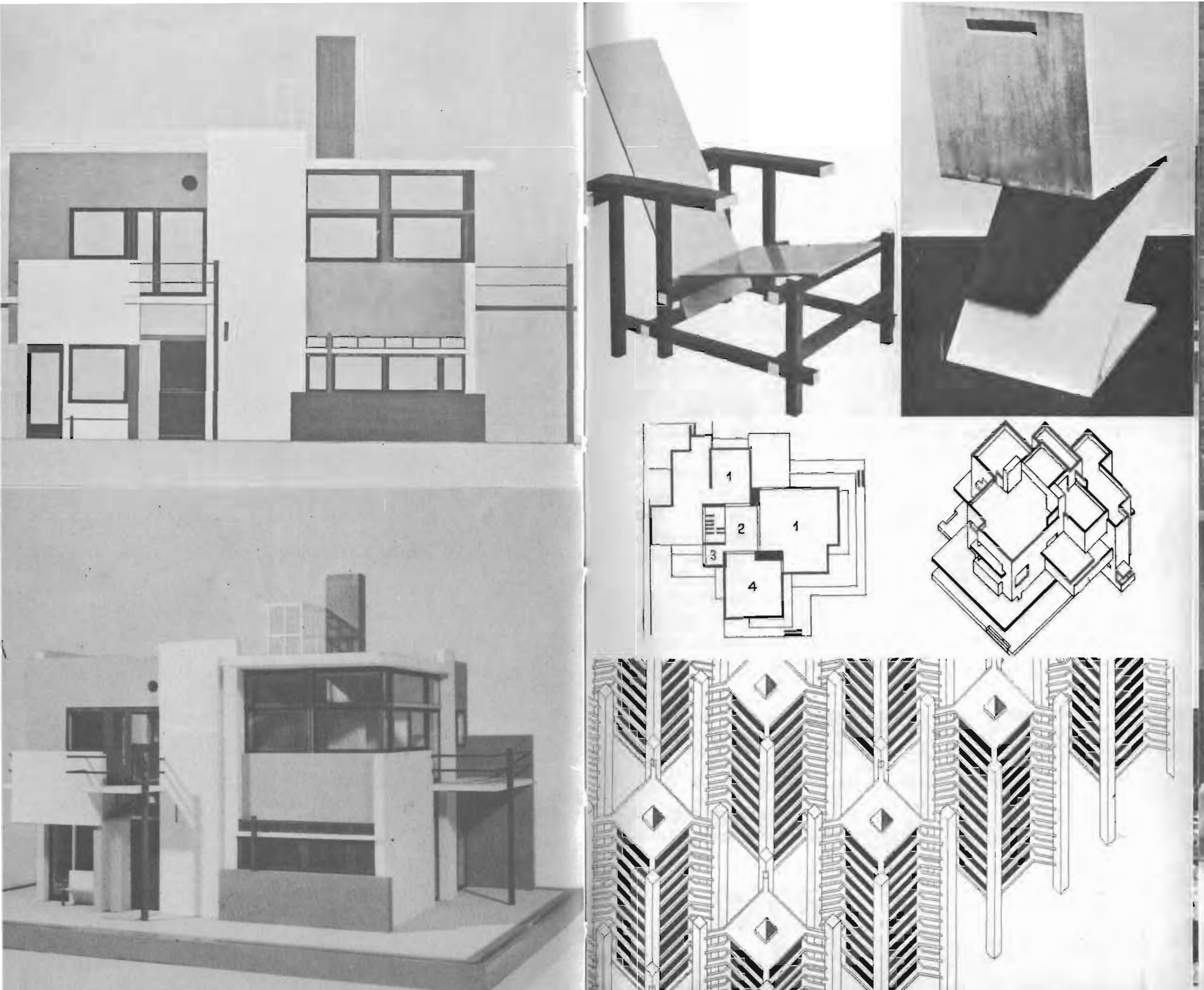
En particular, y centrándonos en nuestro argumento, es decir, en el análisis de la contribución holandesa al racionalismo, observamos que en muchísimas de las obras de la escuela de Amsterdam, como en el singular barrio de Spangen, realizado en Rotterdam por Michiel Brinkman entre 1919 y 1921, o en los conjuntos de edificios que construyeron M. De Klerk y J. F. Staal alrededor de 1902, se manifiesta la adopción de una tipología y de unos criterios de distribución muy similares a los de Klein y de los racionalistas alemanes que se utilizarían casi diez años después. Este aspecto, junto con otros muchos, como la urbanística a escala de barrio, la temática de la edificación popular, la adecuada ordenación exterior y el cuidado por los elementos del mobiliario urbano, nos inducen a considerar la producción de la escuela de Amsterdam, entre otras cosas, como una especie de protorracionalismo. Este, sin embargo, desde el pun-





◀ M. De Klerk, complejo residencial «Eigen Haard», Amsterdam (1917), y una cubierta de la revista *Wendingen* ▲ P. Kramer, complejo residencial «De Dageraad», Amsterdam (1918-1923). ▼ M. De Klerk, «Henriette Ronner plein», Amsterdam (1921).



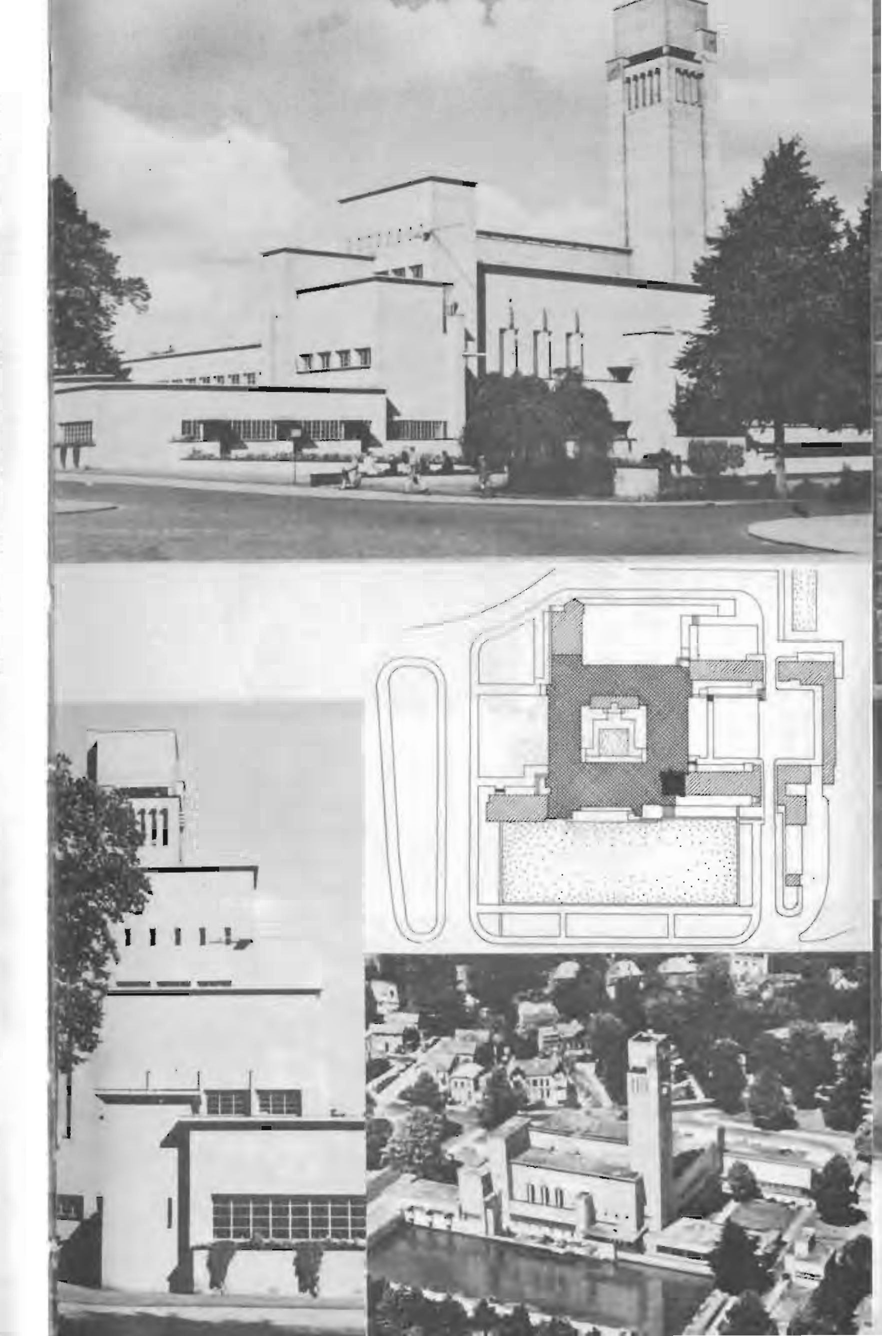

1
2
1
3
4

to de vista lingüístico, no avanza por la vía muerta de la reducción clasicista, sino que continuará vigoroso para coexistir y, posteriormente, fundirse con los acentos neoplásticos, a pesar de la encendida polémica que mantienen las revistas de ambos grupos, respectivamente «Wendingen» y «De Stijl». Por tanto, mientras que en Austria, en Francia y en Alemania la vanguardia figurativa que sigue al cubismo va a fomentar una arquitectura racionalista rica en contenidos pero pobre en las formas, en Holanda encontró un movimiento, el de la escuela de Amsterdam, muy activo en todos los sentidos, hasta el punto de influir en los propios arquitectos neoplásticos.

En resumen, a la presencia y a la coexistencia de la influencia de Wright y de la lección urbanística de Berlage (a él es a quien se debe el concepto de «bloque», que hasta los años treinta preside las intervenciones urbanísticas promovidas por la ejemplar ley de 1901[15]), al protorracionalismo anticlasicista, aunque rico en valores lexicológicos y, sobre todo, a la obra de *De Stijl* se debe la existencia en Holanda y en los años de entreguerras de una producción que puede figurar entre las más ricas y significativas, y que podemos dividir en tres corrientes.

La primera, más ecléctica pero más representativa de la actividad nacional, es la que prepara la base para *Wendingen* y *De Stijl*. Su principal exponente es Willem Marinus Dudok, autor del plano regulador de Hilversum, de 1921, de numerosos barrios populares, de edificios escolares modélicos y del Ayuntamiento de la misma ciudad, que sigue siendo su obra maestra y figura entre

(A la izquierda.) G. Rietveld, casa Schroeder, en Utrecht (1924), dibujo del alzado y maqueta.
(A la derecha.) Sillas de Rietveld; T. Van Doesburg y Cor Van Eesteren, proyecto de casa unifamiliar (1920); T. Van Doesburg, axonometría de la «Ciudad de la circulación» (1929).
◀



W. M. Dudok, el ayuntamiento de Hilversum (1928-1930). ▶



◄ R. Vant'Hoff, villa en Heide (1914); J. J. P. Oud, casas en hilera, en la costa de Scheveningen (1917), planta y perspectiva; maqueta de la fábrica de Purmerend (1919). ▲ El café De Unie, Rotterdam (1925).

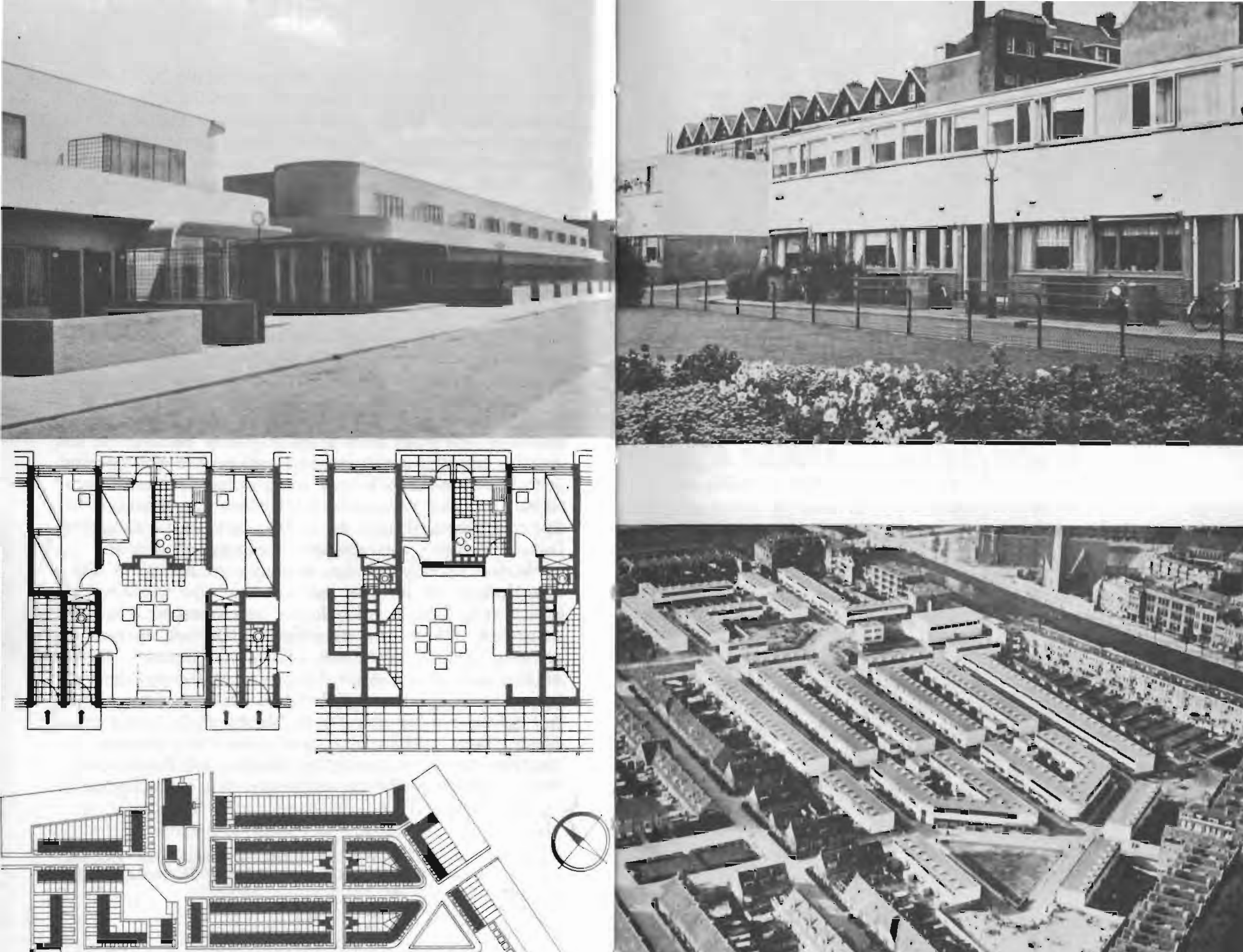
las obras más representativas de las producidas en Holanda. Dudok es, a nuestro juicio, la figura artísticamente más destacada del ambiente holandés y su obra sigue siendo del mayor interés incluso tras la crisis del racionalismo, del que nunca fue un exponente, lo que, en rigor, le aleja del argumento de este párrafo. La segunda corriente es la vinculada de forma más ortodoxa a *De Stijl*. Se encarna en sus aspectos arquitectónicos por Gerrit Thomas Rietveld, autor de una serie de muebles, de varias tiendas, de la famosa casa Schroeder, de 1924, de las viviendas en hilera en la Erasmuslaan (1930) y en la Schumannstraat (1934), en Utrecht; por Robert Van't Hoff, autor de las casas wrightianas construidas en Huis ter Heide en 1914 y 1916; por el mismo Van Doesburg, el hombre de punta de la vanguardia holandesa, en sus experimentos arquitectónicos, realizados algunos en colaboración con Cor Van Eesteren, que será el autor del plano regulador general de Amsterdam de 1934, considerado como el más emblemático de la urbanística del racionalismo. También pertenece al ámbito de *De Stijl* el comienzo de Jacobus Johannes Pieter Oud (1890-1963). Su obra, relacionada con el neoplasticismo, del que fue uno de los fundadores en 1917, se limita a algunos proyectos: las viviendas en hilera en la costa de Scheveningen, el edificio de oficinas en Purmerend (1919); algunas construcciones provisionales como la de los talleres del «Oud Mathenesse» (1923); decoraciones como la del café «De Unie», en Rotterdam (1925). La verdadera producción arquitectónica y urbanística de Oud pertenece a la tercera corriente de la arquitectura holandesa, la del racionalismo; puede afirmarse que fue el primer arquitecto holandés importante que se adhirió a este estilo internacional, y de ahí el mayor peso que adquiere su figura en el ámbito de este estudio.

Nombrado en 1918 arquitecto jefe de la ciudad de Rotterdam, Oud proyecta en el mismo año un grupo de viviendas populares en el barrio de Spangen, y en 1919 otro núcleo en el barrio de Tusschendijken, donde se

encuentra nuevamente una composición de bloques aislados, muy similar a la proyectada por Berlage en Amsterdam Sur. En 1922 realiza el barrio Mathenesse, en una superficie de forma triangular que presenta todavía un trazado al gusto de Berlage y ligado a una simetría rígida. Las casas bajas del barrio tienen todavía la cubierta inclinada, pero ya anticipan en otros aspectos el carácter repetitivo y el cuidado en los detalles que serán típicos de la sucesiva producción de Oud. Los dos núcleos adosados de casas en hilera realizados en 1924 en Hoek van Holland constituyen la primera obra en que el lenguaje de Oud se libera decididamente de la tradición. Las cubiertas planas, las ventanas horizontales, los acabados blancos de las fachadas, la igualdad planimétrica y distributiva de las células, las superficies curvilíneas en los testeros de los edificios, son todos elementos que pertenecen o anticipan el código racionalista. Al mismo tiempo, estas viviendas se distinguen por el cuidado de los detalles, por los cerramientos y ordenación del exterior, por el uso de los colores vivos propios de Mondrian y, sobre todo, por su exquisito refinamiento, ausente a veces en obras análogas de los racionalistas alemanes o franceses, como por ejemplo en el caso de Pessac.

Muchos aspectos de las viviendas en hilera de Hoek van Holland se recogen en el barrio obrero de «Kiefhoek», más grande, iniciado en Rotterdam en 1925. Se inserta en una enorme superficie delimitada en todo su contorno por viviendas en hilera tradicionales, de ladrillo y con cubiertas de dos aguas, que constituyen un brusco contraste con el núcleo de Oud, formado por casas con enfoscados blancos y con cubierta plana. Las nuevas construcciones del barrio, cuyas células en duplex se proyectaron con el más riguroso criterio del *Existenzminimum*, presentan además un cuadro más unitario que el

J. J. P. Oud, casas en hilera, en Hoek Van Holland; *(abajo y a la derecha)* barrio Kiefhoek, Rotterdam (1925). ▶



de las antiguas edificaciones del contorno. En efecto, dispuestas las de Berlage según el esquema de los bloques, las casas de Oud presentan agrupadas las ventanas del piso superior de tal manera que marcan una abertura continua horizontal, por encima de una banda maciza ininterrumpida. Se produce una imagen arquitectónica sintética y unitaria, que oculta la dimensión necesariamente fragmentaria de los espacios interiores. La vieja tipología de las casas en hilera se transforma así en un conjunto de cuerpos horizontales que señala la presencia de un nuevo gusto y de una nueva escala arquitectónica frente al ambiente preexistente, que sin embargo no se malogra gracias al habitual ciudado de los detalles y a la organización exterior, que confirman el «significado» residencial y la escala doméstica de todo el conjunto.

La contribución al código del racionalismo no se acaba en las obras mencionadas; los edificios de Mart Stam, de J. A. Brinkman y de L. C. Van der Vlugt y, especialmente su obra más conocida, el conjunto de Van Nelle, realizado en Rotterdam entre 1926 y 1929, son todavía más «avanzados» que los de Oud, mientras que se van formando nuevos grupos como el «De 8», que en su manifiesto se declara como «a-esthetish, a-dramatish, a-romantish, a-kubistish»; es decir, que opta por el funcionalismo puro. Sin embargo, aunque Oud se adhiere a este grupo, son sus obras arriba mencionadas las que marcan el momento más significativo de la aportación holandesa al racionalismo. Y ello consiste, en definitiva, en haber sabido encontrar una relación de continuidad con la tradición reciente (pensemos en particular en la reiteración de Berlage sobre los grandes bloques); en haber asumido o incluso en haberse adelantado a las exigencias funcionales y sociales del racionalismo sin perder en la contextualidad de las obras el sentido de «calma» y de progreso ordenado que parece ocultar o negar toda situación de conflicto, desde la planificación del territorio a la política administrativa o urbanística.



▲ H. A. Brinkman y L. C. Van der Vlugt, la fábrica Van Nelle (1927). ▼ V. Van Eesteren, plano regulador de Amsterdam (1935).



Otros arquitectos, teóricos y estudiosos de muchos países, que estamos obligados a pasar por alto dado el tamaño del presente estudio, han colaborado en la cultura del racionalismo, junto con la actividad italiana, alemana y rusa de los años del fascismo, del nazismo y del stalinismo, aunque las «dificultades políticas» de los artistas que trabajaron en tales países y en dichos períodos multiplican su valor cultural y su compromiso civil; para estudiarlos hay que dirigirse a la amplia literatura sobre el tema y a los libros de historia más completos que éste y estructurados de otra manera.

Como conclusión, la arquitectura centroeuropea de entreguerras se mueve en la línea del racionalismo clásico, exaltando los principios de su lógica interna y, asumiendo un orden social, el de la civilización industrial de masas, y uno político, el socialista, en toda la gama vasta y tal vez confusa de significados del término, ha traducido todo su proceso en principios básicos, tipologías, normas, reglas de vocabulario y sintácticas. En una palabra, ha representado quizá la más ambiciosa tentativa de «reducción» producida en la historia de la arquitectura, con todos sus costes y con sus numerosos límites; pero siendo estos límites inherentes a una fase histórica y cultural, su crisis forma parte, por tanto, de la que ha sido definida como «la crisis del arte como 'ciencia europea'».

Las obras del racionalismo

La Bauhaus de Dessau

El edificio, realizado entre 1925 y 1926, parece extraer una de las primeras razones de su configuración precisamente de las condiciones de la zona en que radica: limita con una calle, atraviesa otra perpendicular a la primera y dos de sus alas contornean un cercano campo deportivo. Este carácter urbanístico se ha subrayado por Argan para demostrar que «la actitud antimonumental, en una arquitectura que es al tiempo taller y escuela y que pretende dar forma al ideal del trabajo como educación, coincide con la actitud urbanística» [16], porque, según él mismo, «no existe una formulación más precisa de la génesis histórica de la urbanística moderna como antimonumentalidad de principio» [17]. Aunque no se comparta la coincidencia entre estas dos actitudes, y no es nuestro caso, considerando el edificio de la Bauhaus como un «nudo» plástico, se insertaba *en* y necesitaba *de* un nudo «complementario» de calles y de puntos de vista. En efecto, sólo mediante los múltiples puntos de vista

W. Gropius, la Bauhaus de Dessau (1925). ▶

Otros arquitectos, teóricos y estudiosos de muchos países, que estamos obligados a pasar por alto dado el tamaño del presente estudio, han colaborado en la cultura del racionalismo, junto con la actividad italiana, alemana y rusa de los años del fascismo, del nazismo y del stalinismo, aunque las «dificultades políticas» de los artistas que trabajaron en tales países y en dichos períodos multiplican su valor cultural y su compromiso civil; para estudiarlos hay que dirigirse a la amplia literatura sobre el tema y a los libros de historia más completos que éste y estructurados de otra manera.

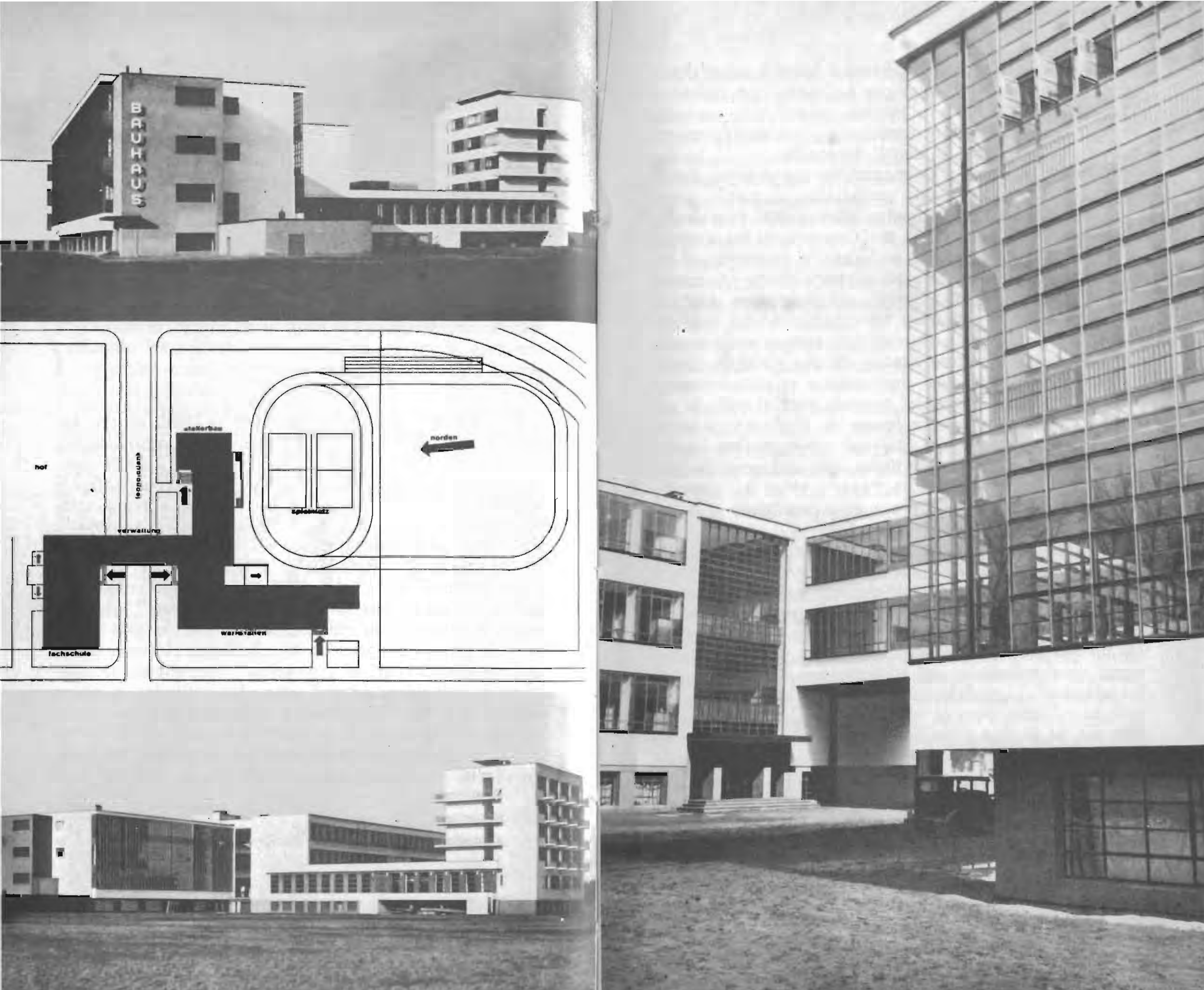
Como conclusión, la arquitectura centroeuropea de entreguerras se mueve en la línea del racionalismo clásico, exaltando los principios de su lógica interna y, asumiendo un orden social, el de la civilización industrial de masas, y uno político, el socialista, en toda la gama vasta y tal vez confusa de significados del término, ha traducido todo su proceso en principios básicos, tipologías, normas, reglas de vocabulario y sintácticas. En una palabra, ha representado quizá la más ambiciosa tentativa de «reducción» producida en la historia de la arquitectura, con todos sus costes y con sus numerosos límites; pero siendo estos límites inherentes a una fase histórica y cultural, su crisis forma parte, por tanto, de la que ha sido definida como «la crisis del arte como 'ciencia europea'».

LAS OBRAS DEL RACIONALISMO

La Bauhaus de Dessau

El edificio, realizado entre 1925 y 1926, parece extraer una de las primeras razones de su configuración precisamente de las condiciones de la zona en que radica: limita con una calle, atraviesa otra perpendicular a la primera y dos de sus alas contornean un cercano campo deportivo. Este carácter urbanístico se ha subrayado por Argan para demostrar que «la actitud antimonumental, en una arquitectura que es al tiempo taller y escuela y que pretende dar forma al ideal del trabajo como educación, coincide con la actitud urbanística» [16], porque, según él mismo, «no existe una formulación más precisa de la génesis histórica de la urbanística moderna como antimonumentalidad de principio» [17]. Aunque no se comparta la coincidencia entre estas dos actitudes, y no es nuestro caso, considerando el edificio de la Bauhaus como un «nudo» plástico, se insertaba *en* y necesitaba *de* un nudo «complementario» de calles y de puntos de vista. En efecto, sólo mediante los múltiples puntos de vista

W. Gropius, la Bauhaus de Dessau (1925). ▶


BAUHAUS
hof
verwaltung
fachschule
norden

—desde el suelo, desde los diversos lados y quizá desde debajo mismo— permitidos por las calles que rodean y atraviesan el edificio era posible captar todo su valor espacial, indudablemente concebido y proyectado en los términos de la llamada cuarta dimensión.

Al nivel del terreno se encuentran dos cuerpos distintos; el primero, de planta rectangular, contenía cierto número de aulas y de pequeños laboratorios; el segundo, con planta en forma de L, tenía en una de las alas los laboratorios y en la otra el auditorio, el escenario, el comedor y la cocina. En la parte superior existía un cuerpo de dos pisos de altura, elevado del suelo, que contenía las oficinas de la escuela y los estudios de los profesores. Este bloque salvaba la calle transversal relacionando los dos volúmenes antes citados, de tres pisos de altura, que tenían en cada piso uno aulas y el otro laboratorios. Por tanto, a partir del segundo piso el edificio adquiría una planimetría en forma de G de altura constante, a excepción del bloque que albergaba los locales colectivos (comedor y auditorio) que, conservando una sola altura, representaba la ligazón entre el volumen descrito y el edificio de cinco pisos destinado a la residencia y estudio de los alumnos.

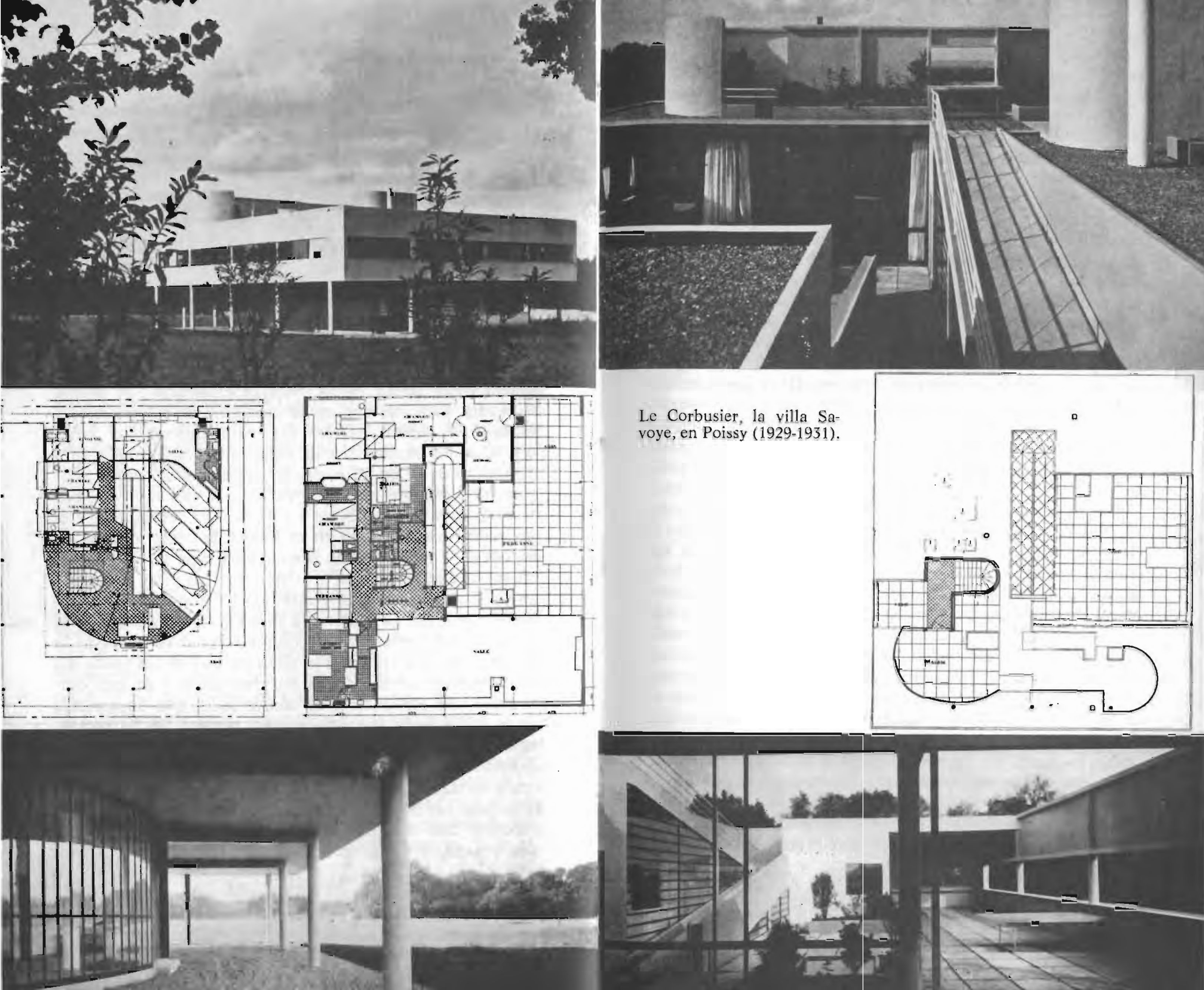
Pasando a una lectura con mayor detalle, se observa la gran variedad plástica del conjunto. Así, a excepción del encuentro entre el bloque elevado y el de la escuela, todos los demás puntos de contacto entre volúmenes están precedidos por un entrante, como en el encuentro de los laboratorios con el bloque-puente, o por un saliente, como en el encuentro del comedor con el edificio para los alumnos. La influencia neoplástica es indudable en todo el edificio, pero si bien aquí puede hablarse también de la descomposición del volumen en planos, no como un fin en sí misma sino sobre todo para destacar en especial algunas partes de la fábrica, esta descomposición es más bien una articulación de la propia masa volumétrica con un gusto, un ritmo y un sentido de trasfondo neoplástico pero que aquí adquiere una configuración real distinta, más sólida. Y esto es cierto fundamentalmente por la variedad volumétrica debida a la diferente altura de los diversos cuerpos. Los que contienen, respectivamente, las aulas y los laboratorios, tendrían la misma altura y la misma masa volumétrica si no existiese el vacío dejado en la planta baja del bloque que los relaciona. Perpendicularmente a este vacío comienza el cuerpo más bajo de todo el conjunto, «el elemento menos comprometido en la dinámica funcional: lugar de recogimiento y de reposo, respecto a la vida de la comunidad; punto muerto donde desaparece y vuelve a surgir el movimiento, respecto a la mecánica de la composición» [18]; precisamente al lado de la parte más baja es donde se encuentra la más alta, el edificio de cinco pisos para los alumnos. El diferente tratamiento de las superficies de fachada o, mejor, la diversa modulación de los volúmenes, confieren aún más dinamicidad al conjunto. En efecto, el edificio alto es también el volumen más macizo, interrumpido sólo en las fachadas este y oeste, respectivamente, por balcones en voladizo y por ventanas, mientras que en los dos grandes testeros apenas existe más que una fila de pequeños huecos. Vienen a continuación, por orden de ligereza, los bloques de la «pasarela» y de la escuela, caracterizados por la equivalencia de macizos y de vacíos, por la alternancia de bandas de muro y ventanas horizontales. Las superficies del cuerpo más bajo reciben un tratamiento todavía más sencillo: una serie de ventanas verticales abiertas en un paño liso uniforme. Finalmente, el cuerpo de los laboratorios presenta la máxima preponderancia de los huecos sobre los macizos; Gropius vuelve a tomar en su fachada el tema de la Faguswerk y de la fábrica de Colonia, estableciendo un cerramiento de vidrio que pasa por delante del borde del forjado, quedando los pilares remetidos y dando lugar a un voladizo que permite eliminar el machón de la esquina, creando así esa famosa imagen de transparencia angular que constituye uno de los aspectos formales más típicos de la Bauhaus. Comentando estas esquinas vacías

y transparentes, Giedion escribe: «Encuentran aquí su realización dos de las necesidades más apremiantes de la arquitectura moderna: el agrupamiento suspendido y vertical de los pisos, que satisface nuestro sentido de las relaciones espaciales, y la transparencia, conseguida por completo, hasta el punto de que es posible contemplar al tiempo el exterior y el interior, *en face* y *en profile*, como «L'Arlesienne», de Picasso, de 1911-12: la multiplicidad de niveles de referencia o de puntos de vista y la simultaneidad o, en resumen, la concepción del espacio-tiempo» [19].

Estamos de acuerdo con quienes consideran el edificio de la Bauhaus como la obra maestra del racionalismo europeo, con connotaciones que trascienden a la obra de arte en el sentido más aceptado del término. Benevolo, a partir de un problema de acabados, observa que la Bauhaus, con su enfoscado blanco, envejece peor que la fábrica Fagus, en la que se utilizaron materiales más duraderos, para acabar encontrando en el edificio de Dessau una nueva concepción de los valores arquitectónicos. «Puesto que la arquitectura no debe limitarse a representar las aspiraciones de la sociedad, sino que ha de contribuir a realizarlas, el valor de los objetos arquitectónicos está en relación con la vida que se desarrolla en ellos, y no se conservan como los objetos de la naturaleza, independientes de los hombres, sino que necesitan unas operaciones determinadas para mantenerse. Por tanto, ahora que su primitiva vida ha desaparecido y que la obra ha quedado reducida a un lastimoso amasijo de muros y de cerramientos destrozados, la Bauhaus en rigor ya no existe; no es una ruina, como los restos de los edificios antiguos, y carece de cualquier atractivo físico» [20]. Pero, aunque se restaurase, la célebre escuela —que quizá quiere representar el papel de la arquitectura efímera, tan querido por la vanguardia racionalista— permanecerá como un edificio muerto, junto con el momento político, cultural y económico que caracterizó su historicidad. En cualquier caso, sus programas, sus objetivos y sus métodos didácticos no han sido superados, al menos por ahora, y carecen de alternativas.

La Villa Savoye

La villa Savoye, realizada en Poissy entre 1929 y 1931, es una obra en que Le Corbusier aplica íntegramente sus famosos cinco puntos, demostrando al mismo tiempo la variedad que puede obtenerse aun respetando esa normativa. La construcción refleja además sus otros parámetros proyectuales —la relación con la pintura purista, la coexistencia de formas «libres» y geométricas, la arquitectura de recorridos, la relación con el entorno natural, etc.—, lo que la convierte en una de las más representativas de su estilo. Morfológicamente, la planta de la casa surge de una malla cuadrada de pilotis distanciados 4,75 metros; deriva dimensionalmente del radio de giro de un automóvil que, penetrando en la malla, gira introduciéndose en el espacio destinado a garaje. Por tanto, nos encontramos en presencia de dos motivos, por así decirlo, arquetípicos de Le Corbusier: el caracol y el cuadrado, que aparecen en el fondo de otras muchas de sus obras. En la zona de planta baja, que tiene una pared curva, hay un garaje, y existen además unas habitaciones para el servicio y un vestíbulo, del que parten una escalera y una rampa, dispuesta ésta a lo largo del eje de la planta y que representa la columna vertebral de toda la construcción. La vivienda se sitúa en tres de los lados del piso superior, constando de un gran salón y de tres dormitorios con servicios, y el cuarto lado, que comprende desde la fachada hasta la espina central de la rampa, está ocupado por una gran terraza, a la que corresponde un vacío en el forjado de la planta superior. Refiriéndose a esta terraza, Le Corbusier afirma: «el verdadero jardín de la casa no estará en el suelo, sino elevado tres metros y medio: éste será el jardín colgante, donde la tierra es seca y sana, y desde donde podrá contemplarse todo el



Le Corbusier, la villa Savoye, en Poissy (1929-1931).

paisaje, mucho mejor que desde abajo»[21]. Desde esta terraza-jardín, y siguiendo la rampa, se accede al plano de cubierta de la casa, en donde se encuentran los cuerpos curvilíneos del solarium y de la caja de la escalera; hay dos vacíos que corresponden, respectivamente, a la terraza ya descrita y a otra más pequeña que existe también en el piso inferior, al lado de la cocina, y está además el final de la rampa central. La rampa está cerrada desde la planta al nivel del terreno hasta el primer piso, y continúa abierta desde allí hasta alcanzar la cubierta-jardín. La planta, como una auténtica *promenade architecturale,* constituye un elemento plástico visible constantemente en la parte central de la casa, tanto si se mira desde el interior como si se observa desde la terraza-jardín del primer piso.

La volumetría exterior es tan sencilla y esquemática que parece «brutalista» *ante litteram*[22]: un paralelepípedo de poca altura, con una banda horizontal recortada en cada lado, elevado del suelo mediante esbeltos pilares y coronado por unos cuerpos semicirculares dispuestos asimétricamente. En cuanto a su relación con el entorno, Le Corbusier escribe: «la casa estará posada en medio de la hierba como si fuera un objeto»[23]. Sin embargo, si la volumetría desnuda y la relación distante con la naturaleza —fruto de una poética figurativa y de un programa común a todo el racionalismo y al arte abstracto— caen indudablemente dentro de la intencionalidad del autor, hay determinados aspectos de la obra que modifican y enriquecen su lado esquemático y programático. Así, podemos observar que las cuatro fachadas no son todas iguales, como parecería a primera vista. Dos de ellas tienen los pilotis a haces de la pared, mientras que las otras dos están en voladizo, avanzadas respecto a los pilares, dando así lugar a la verdadera fachada libre. Si bien esta diferencia se debe a la estructura, la que vamos a describir ahora debe atribuirse a una voluntad conformadora más definida; en efecto, la situación asimétrica de los elementos que coronan el edificio, constituyendo

en sí mismos un grupo plástico, y su propia variedad morfológica, confieren una nota de variedad y de ambigüedad al conjunto que hace que cada perspectiva de las fachadas sea diferente de las otras: si se observa desde diversos puntos dicho grupo, a veces aparece a la derecha, a veces a la izquierda, a veces desaparece del todo cuando se mira desde abajo, dispuesto como está hacia una esquina y descentrado respecto a la cubierta ajardinada. Observamos también que la fachada correspondiente a la terraza-jardín es similar a las restantes, lo que va claramente en contra del principio funcionalista de que el exterior debe reflejar fielmente el interior. Y esta contradicción, que quizás un Gropius o un Mies no hubiesen consentido nunca, es la mejor prueba de que el modo de proyectar de Le Corbusier procedía por imágenes. El interior y el exterior deben corresponderse, pero no hasta el punto de descomponer una imagen que él había prefigurado en nombre no sólo de una lógica funcional, sino también, en éste como en otros numerosos casos, en el de una lógica de la fantasía.

El Pabellón alemán de la Exposición de Barcelona

Tras el edificio de la Bauhaus, o de la plástica volumétrica cuatridimensional, tras la villa Savoye, que encarna los cinco puntos de Le Corbusier, la tercera de las obras más paradigmáticas del código-estilo racionalista es el Pabellón que construyó Mies van der Rohe en Barcelona, en 1929. Y lo es en cuanto que muestra cómo la arquitectura, por así decirlo, real, asumió —con los añadidos y las contradicciones que veremos— las propuestas y las sugerencias de la vanguardia, en este caso la poética de *De Stijl.*

El Pabellón, que aun construido con materiales duraderos fue destruido como todas las obras provisionales de la Exposición, estaba compuesto por las siguientes partes, actuando como «piezas» de un mecanismo plástico:

un basamento de travertino, de ocho escalones de altura, que contenía en una esquina un estanque de agua rectangular, que tenía entre otras la función de reflejar las restantes partes del edificio y de dar un «espesor» al propio basamento, dando la impresión de estar «excavado»; un muro exento con un banco corrido adosado, que sostenía virtualmente y relacionaba los planos del techo de las zonas cubiertas del Pabellón, configurando también un seto de separación entre sus espacios exteriores e interiores; ocho soportes metálicos cromados de sección cruciforme, que soportaban el forjado de hormigón que cubría la zona de exposiciones propiamente dicha, y cuyo ambiente interior se articulaba por medio de otras particiones de fábrica o con paneles de acero y cristal; otro segundo estanque, más pequeño, del que surgía una escultura figurativa de Georg Kolbe, colocada en el lado más corto de la construcción y contenida en una especie de patio rodeado en tres de los lados por muros revestidos de ónice, dando lugar en el exterior no ya a un juego de láminas, sino a un volumen cerrado; en el lado opuesto, otro volumen parecido rodeaba parcialmente el estanque grande, delimitaba el otro de los lados cortos del edificio y encerraba, siempre dentro de un trazado ortogonal, dos espacios para oficinas y unos servicios; y, finalmente, un forjado que sobrevolaba esta segunda zona cubierta y que apoyaba en el muro ya descrito y en otro paralelo a la piscina. De la propia enumeración de los elementos que componían la construcción puede deducirse cuánto debía al código neoplástico la obra que analizamos, y cuánto a otras corrientes del gusto. En efecto, las láminas verticales, la exterior con el banco adosado y la interior de la zona de exposiciones, representaban una composición de deslizamientos e interpenetraciones, a la que no eran ajenos los propios planos de agua, siendo de innegable inspiración neoplástica, mientras que los lados más cortos del pabellón, cerrados mediante muros y formando volúmenes, al menos desde el exterior, se diferencian notablemente de la poética de *De Stijl*. No

existen en estos lados los clásicos salientes y entrantes típicos de los muros del movimiento holandés, que tiende a la descomposición del volumen en planos, sino, como ya se ha observado, unos muros que forman y componen los volúmenes plegándose 90 grados. Puede decirse que Mies había querido delimitar el perímetro del pabellón precisamente con esos elementos para concentrar mejor dentro de su superficie el juego de láminas exentas, que dan lugar en su interior a interiores y exteriores reales o virtuales. Creemos que esta diferencia entre perímetro y área encerrada es la mejor clave para entender la obra en examen, especificando los «lugares» donde el edificio se acerca o se aleja de la poética neoplástica. Pero, ¿cómo establecer las partes, las zonas, los ambientes en que la obra maestra de Mies se diferencia de la corriente lingüística holandesa? Evidentemente, la respuesta es la de considerar dichas partes como de pura invención miesiana. Sin embargo, esto no nos impide observar otras posibles derivaciones y ascendencias. Mientras tanto, la zona del patio, con sus cerramientos, con el forjado que saliendo en voladizo del espacio de exposiciones lo cubre parcialmente y con el plano de agua y la escultura —recuérdese— figurativa de Kolbe, no tiene nada de neoplástica, sino más bien un acento clasicista que evoca el protorracionalismo de un Loos, el purismo de un Le Corbusier y que, sobre todo, revela una constante, precisamente clásica, propia de todos los estilos de las futuras obras de Mies. La aproximación a Loos vuelve a encontrarse en otros aspectos. En efecto, mientras que las arquitecturas de Van Doesburg y de Rietveld se colorean artificialmente de azul, amarillo o rojo, aquí los planos

(A la izquierda.) Mies van der Rohe; su proyecto para el rascacielos de vidrio (1920); proyecto para la Alexanderplatz; *(abajo)* palacio para oficinas en hormigón armado (1922) (proyecto); *(a la derecha)* pabellón alemán en la Exposición de Barcelona (1929), vista exterior y planta; proyecto para una casa de ladrillo (1923). ▶


HALLER-REVUE

tienen los colores propios de los materiales, el brillo del metal cromado, el grano del travertino, los veteados del ónice. Estamos, en suma, ante la lógica de la única decoración admitida por Loos, la que deriva precisamente de la naturaleza de los materiales. ¿Y no es acaso loosiano el artificio de agrandar y multiplicar los espacios mediante juegos de espejos —pensemos en el Kärntner Bar y en otros interiores— retomado por Mies en Barcelona, esta vez en el exterior por medio del reflejo de los estanques? Afirmando esto no intentamos evidentemente minimizar la originalidad de la obra de Mies, sino referirla a su historicidad y demostrar cómo sintetiza muchos de los aspectos lingüísticos del Movimiento Moderno: la vanguardia y la tradición, el gusto figurativo y el abstracto, la espacialidad más inédita y el sentido del clasicismo, aunque sea completamente reinventado. ¿Y no es precisamente clásico el famoso sillón que diseñó Mies con ocasión del Pabellón de Barcelona y del que tomó el nombre, y en el que pueden encontrarse motivos decorativos muy anteriores, retomados también aquí en una versión que considerada en su conjunto es completamente inédita?

En síntesis, creemos que lo que convierte la obra maestra de Mies en «uno de los pocos edificios gracias a los cuales puede competir el siglo XX con las grandes épocas del pasado» [24] —para decirlo con Hitchcock no sin cierta exageración— es el hecho de haber sabido llevar a la práctica una síntesis en aquella configuración que hemos mencionado del perímetro y del área, entre el exterior y el interior, entre la geometría y la naturaleza orgánica de los materiales, entre neoplasticismo y clasicismo.

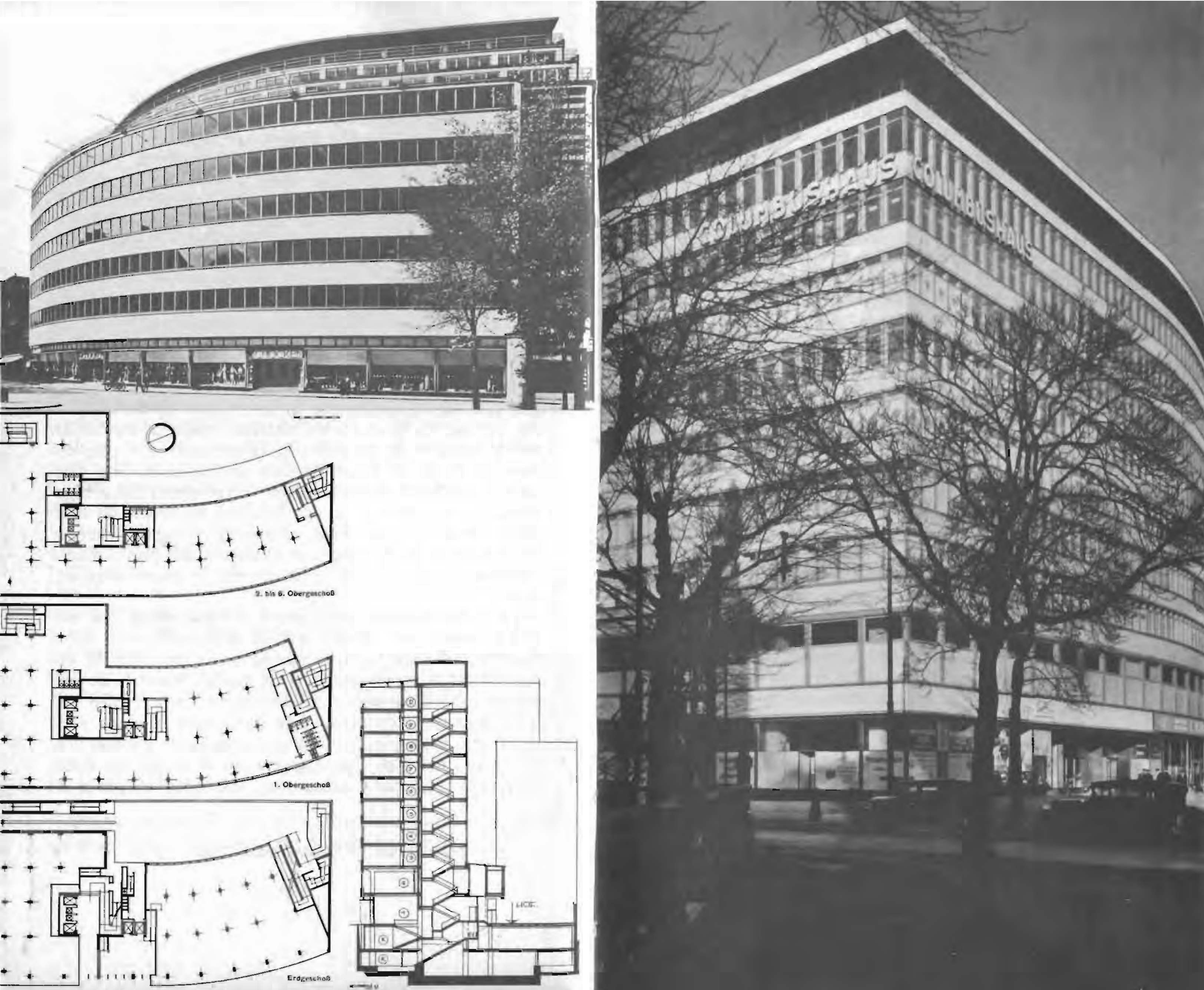
La Columbushaus

Dentro de lo reducido de nuestro texto quizá deberían tomarse otras obras como paradigmáticas del código-estilo

racionalista, en lugar de este edificio de Erich Mendelsohn, es decir, de un artista que es más conocido por ser quien tradujo con coherencia y continuidad el expresionismo a la arquitectura. Podría ser bastante más significativo que la Columbushaus, por ejemplo, el Pabellón suizo de la Universidad de París (aunque se ha mencionado ya como precedente de la Unidad de Habitación de Marsella) o las dos casas en hilera de Oud en Hoek van Holland (a las que nos hemos referido brevemente tratando de la producción holandesa) o incluso alguna otra obra de Gropius, Le Corbusier, Mies, etc. Y, sin embargo, nos parece más útil hablar de este edificio construido por Mendelsohn en Berlín entre 1929 y 1931, por las siguientes razones: *a*) la figura de este gran arquitecto se menciona independientemente de lo dicho en la primera parte del presente capítulo; *b*) la Columbushaus es una realización importante incluso por el propio programa, tal que en la época los restantes maestros no habían tenido ocasión de construir nada parecido; *c*) completa también desde un punto de vista tipológico nuestra elección de edificios representativos y exponentes del código-estilo que estudiamos; *d*) contribuye a esclarecer las complejas relaciones entre expresionismo y racionalismo, y *e*) constituye un ejemplo que demuestra las posibilidades ofrecidas sobre el plano práctico por la nueva arquitectura.

La Columbushaus pertenece a la tipología de los edificios comerciales civiles, que el racionalismo no había llegado a afrontar completamente antes de 1929. Se encuentra en la Postdamerplatz de Berlín, y consta de una planta baja destinada a tiendas, de un primer piso con un restaurante, de otros siete pisos para oficinas y de un último piso que contiene un restaurante panorámico. La planta del piso tipo contiene en el centro un doble grupo de escaleras y ascensores, más otras escaleras de

E. Mendelsohn, la Columbushaus, Berlín (1929-1931). ▶


COLUMBUSHAUS
COLUMBUSHAUS
2. bis 6. Obergeschoß
1. Obergeschoß
Erdgeschoß
HOF

servicio ubicadas en las esquinas opuestas del edificio. Fuera de estos obstáculos, la planta tipo quedaba completamente libre e indeterminada, para adaptarse a las más variadas disposiciones de las oficinas. La estructura portante era de acero, y al retranquearse los soportes exteriores del plano de la fachada ésta quedaba «exenta», con bandas macizas continuas horizontales que alternaban con ventanas, también continuas, con un módulo vertical entre los maineles de 90 cm. El forjado de cubierta era una lámina plana, que apoyaba también en soportes retranqueados para configurar una amplia zona de claroscuro. La forma de la planta era la de una L, con el ala larga levemente curva para enlazar con un palacete próximo de estilo barroco. Hablando de la Columbushaus, Benevolo pone de manifiesto que «sólo la terminación del lado corto, con la vidriera continua de la escalera, y la leve curvatura del lado largo dan movimiento a la composición, y parecen apenas un eco de las tumultuosas composiciones juveniles» [25]. Sin duda, la Columbushaus queda lejos de la Torre de Einstein de 1919, del «Berliner Tageblatt» de 1922, de los almacenes Schocken de Stuttgart de 1926-28, pero ya no tanto de los almacenes de la misma empresa realizados en 1928-30 en Chemnitz, por citar sólo algunas de sus obras más famosas. Se diría que Mendelsohn, condicionado en parte por el tema, procede mediante simplificaciones sucesivas hasta llegar a esta obra en que el lenguaje racionalista predomina sobre el expresionista. Predomina, pero no lo niega. Recordemos que las ventanas en banda aparecen por primera vez en 1910, en un edificio expresionista de la misma tipología construido en Breslau por Hans Poelzig, y serán una constante en casi toda la obra de Mendelsohn, especialmente para los edificios comerciales. Observemos en segundo lugar que el rigor geométrico no es sólo patrimonio del racionalismo, sino que aparece, aunque con motivaciones diversas, en algunos momentos y en algunos autores expresionistas, recordemos al Behrens de la Höchst Farbwerke. Es precisamente

la capacidad para componer elementos geométricos con otros de carácter más libre lo que permite a Mendelsohn realizar el detalle más feliz de la conformación de la Columbushaus: el lado curvo que se alinea con el edificio contiguo preexistente, enlazando con él no sólo mediante esta curvatura, sino también con el retranqueo de los últimos pisos. Zevi subraya la relevancia urbana de la intervención: «la esquina intercepta la fuerza de las bandas que provienen del flanco y las direcciona sobre la parte frontal que, al curvarse, aparece como *non finito*. El objeto arquitectónico así interrumpido, privado de un remate, se adapta al lugar, se imbuye de él y al tiempo lo reviste con su propia presencia, dominando toda veleidad autonómica y de elocuencia en sí mismo» [26]. Por su parte también Benevolo sostiene que esta obra contribuye mejor a la causa de la arquitectura moderna que las villas suburbanas de Le Corbusier o de Mies. «Hace comprender a la gente, de la forma más persuasiva, que sólo la arquitectura moderna tiene la capacidad de resolver algunos de los problemas funcionales propios de un centro de negocios moderno (...) una persona puede pensar que la villa Savoye no tiene en cuenta al hombre, pero no puede dejar de aceptar la Columbushaus, puesto que algunas de las funciones que afectan a su vida cotidiana encuentran en este edificio, y por primera vez, una sistematización satisfactoria.» [27]

En resumen, la Columbushaus no es la obra maestra de Mendelsohn, ni, como se ha dicho, una de las obras más representativas del racionalismo. Sin embargo, si en el plano del lenguaje demuestra cómo el expresionismo se inspira y se funde con el código-estilo que estudiamos, en el plano más general, sociológico y técnico, de una experiencia de madurez, puede considerarse como uno de los logros de la cultura europea, una de sus últimas manifestaciones arquitectónicas antes de que Alemania cayese en la fase más oscura de su historia.

Hemos reducido sólo a cuatro edificios de otros tantos maestros la ejemplificación de las obras paradigmá-

ticas del racionalismo, pero no serían suficientes otras diez más para abarcar todas las variantes del código-estilo que examinamos. En efecto, el racionalismo marcó un giro tan radical en la concepción de la arquitectura que siempre va más allá, siempre presenta nuevas correcciones respecto a las obras ya realizadas. ¿Debemos sacar la conclusión de que esto es así hasta el punto de que no pueda representarse mediante obras emblemáticas o paradigmáticas? Contestamos que no, sobre todo si por obra no se entiende el edificio aislado, sino una intervención intermedia entre la arquitectura y la urbanística, pensando por ejemplo en los barrios obreros, en los *Siedlungen*, y haciendo excepción del valor expresivo o significativo de algunas obras que a pesar de todo tienen la importancia que buscamos. Tales intervenciones son las mejores obras emblemáticas del racionalismo, en cuanto que encarnan mejor que otras el código, y al mismo tiempo las obras paradigmáticas propiamente dichas, en cuanto que revolucionando casi todos los valores precedentes de la vivienda instituyen otros que servirán como modelos para las producciones futuras. Pero, si ello es cierto, ¿por qué, en esta segunda parte del capítulo dedicado a la «lectura» de las obras racionalistas más significativas, no hemos incluido los barrios de May realizados en Francfort, los de Gropius en Dessau, Karlsruhe o Berlín? La razón está en el hecho de que hemos preferido hablar de estos barrios en la primera parte del capítulo, es decir, donde hemos discutido los métodos y la «técnica» del racionalismo, el tema del *Existenzminimum*, el de las tipologías, de las razones socioculturales que explicaban la existencia y la conformación. Extrapolarlos de aquel contexto y retomarlos «leyéndolos» como obras autónomas sería como desnaturalizarlos. Enviamos, por tanto, al lector a las páginas precedentes, donde se contemplan las *Siedlungen* en su fenomenología más compleja, recordando aquí, nuevamente, que ellas fueron el mejor producto de la cultura del racionalismo.

VI

LA ARQUITECTURA ORGANICA

Características invariantes

Si descartamos la distinción de Giedion, demasiado simplista, de que «a través de la historia se perpetúan dos tendencias distintas —una hacia lo racional y geométrico, otra hacia lo irracional y lo orgánico» [1], intentaremos definir en un primer momento las características invariantes de la arquitectura orgánica, para completarlas después con la contribución de sus dos principales exponentes, F. Ll. Wright y A. Aalto.

Es posible desarrollar un debate sobre esta corriente sin considerar inicialmente la aportación de estos dos maestros, como lo demuestra el hecho de que se ha hablado de organicismo con mucha anterioridad y con independencia de la aparición de Wright. En efecto, y sin necesidad de remontarse a León Battista Alberti, al Vasari o a Burckhardt, toda la cultura estética, crítica y teórica de la arquitectura europea de finales del XIX y comienzos del XX está impregnada, en mayor o menor medida, de organicismo. También es orgánica, en un sentido amplio del término que comprenda el *design* y la urbanística, la línea de pensamiento que parte de Ruskin y Morris, participa en la cultura del

Einfühlung, recibe con Wright su más alto momento expresivo, engrosa la contribución de la escuela escandinava y sirve de base a la corriente urbanística que desde Howard, pasando por Geddes, alcanza hasta Mumford. Por tanto, sin representar el paralelo romántico del racionalismo, como ha sido erróneamente interpretado por algunos, la arquitectura orgánica constituye una actitud cultural peculiar y autónoma, cuyos signos se manifiestan antes, durante y después del período racionalista.

Para esquematizar nuestro tema será útil recordar la enumeración de características indicativas de la arquitectura orgánica que Zevi toma de Behrendt, todas ligadas a los conceptos de *formative art* y de *fine art,* asignadas unas a la arquitectura orgánica y las otras a la racional. La orgánica sería una arquitectura como producto intuitivo, frente a otra como producto del pensamiento; una arquitectura a la búsqueda de lo particular, en oposición a otra que pretende lo universal; una que tiende a la forma múltiple y otra que aspira al sistema, a la regla, a las leyes; una dinámica y otra estática; una independiente de la geometría elemental, contra otra basada precisamente en la geometría y en la estereometría; la primera tendría «la estructura concebida como un organismo que crece según las leyes de su propia existencia individual, según su *orden específico,* en armonía con sus propias funciones y con lo que la circunda, como una planta o como cualquier otro organismo vivo», mientras que la segunda tendría «una estructura concebida como un mecanismo en el que todos los elementos están dispuestos siguiendo un *orden absoluto,* según las inmutables leyes de un sistema preestablecido»; a la esfera de lo orgánico pertenecería el realismo frente al idealismo, el naturalismo en oposición al estilismo, las formas irregulares (medioevo) frente a las formas regulares (clasicismo), los productos de la experiencia visual frente a los de la educación, etc. [2].

Renunciando a realizar correcciones y rectificaciones fáciles de este esquema, lo daremos por válido aunque sólo sea por cuanto nos permite diferenciar inmediatamente un edificio orgánico de otro racional, pero intentaremos añadir otras especificaciones y desarrollar algunas reflexiones. Es significativo que para hablar de arquitectura orgánica deba siempre tomarse como referencia el parámetro racional, bien entendido en su sentido histórico (la racionalidad del arte clásico) o bien desde el punto de vista sincrónico (el racionalismo europeo de entreguerras). Los arquitectos orgánicos sostienen así, por una parte, su tendencia, partiendo de un punto seguro, y por otra tratan de poner en duda tanto la tradición del pasado como la de lo «moderno»; aparecen entonces en la escena internacional culturas nuevas y más jóvenes, como la americana y la escandinava, nuevos centros culturales tienden a sustituir a las viejas capitales europeas; el París de Picasso y de los cubistas es desplazado tras la guerra por la Nueva York de Pollock y de la pintura informal, que posee un indudable carácter orgánico. Sin embargo, volviendo al modelo clásico y racional, contra el que actúa la arquitectura orgánica, aunque bajo la forma de una continuidad correctiva, su persistencia demuestra su fuerza y la escasa probabilidad de contraponerle una alternativa sólida, como ha sido comprobado posteriormente.

Y no se ha realizado en el plano lingüístico porque la arquitectura orgánica, al rechazar todo tipo de clasificaciones, sistematizaciones, instituciones de normas, etc., no ha sido capaz de ofrecer ni un léxico ni una metodología operativa mediante un cuerpo de postulados aceptados y transmisibles. Cuando la arquitectura orgánica, al final de la segunda guerra mundial, se inserta en la crisis del racionalismo, propone una mayor libertad estereométrica, la recuperación de los valores individuales y psicológicos, y una modalidad de intervención urbana tan diferente de la ciudad del XIX como de las *Siedlungen* racionalistas, cuando señala el desarrollo regional

como el único modo de resolver la congestión hipertrófica de las metrópolis, etc., todo esto no llega a traducirse en una morfología y en una sintaxis, en definitiva, en un código amplio que permita la realización de obras y mensajes que no reflejen necesariamente una explícita ascendencia wrightiana o aaltiana. Desde el punto de vista lingüístico la arquitectura orgánica aparece más como una tendencia del gusto con formas libres, ángulos diferentes de 90 grados, variedad y riqueza de materiales, un naturalismo quizá mimético, etc., que como un código-estilo propiamente dicho; lo es, sin embargo, como actitud ideológica. En efecto, el movimiento orgánico puede considerarse surgido con la revolución industrial, formando parte del sector de la discrepancia (con acentos a veces moderados y a veces radicales) que ha acompañado siempre dialécticamente a las tendencias más «predispuestas» e integradas con el desarrollo tecnológico. Cuando este movimiento ha alcanzado su fase más madura y consciente, lo que ha coincidido precisamente con el debate arquitectónico y urbanístico de la posguerra, ha sido capaz, como demuestra la obra de Zevi, de explicar desde su punto de vista toda la evolución de la arquitectura moderna; lo que significa el haber vuelto a valorar personajes olvidados desde la óptica racionalista, si pensamos en un Gaudí, y, de forma más general, el haber dado un sentido, inevitablemente ideológico, a toda una serie de fenómenos que anteriormente parecían carentes de conexiones.

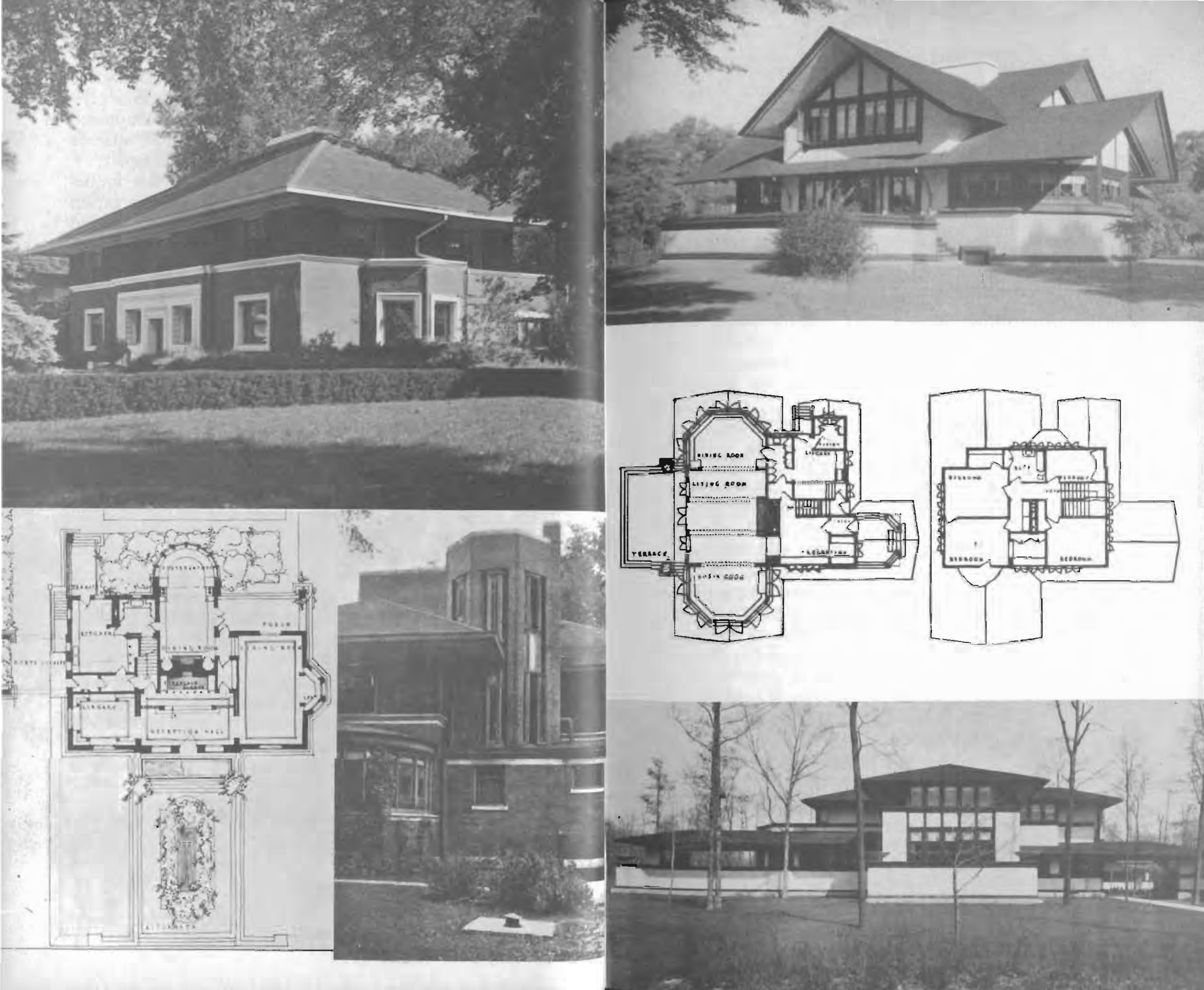
Pero el movimiento orgánico ha demostrado también sus límites en el plano ideológico. Aunque la historiografía y la crítica han recibido una aportación innegable, ha formulado, por otra parte, una serie de previsiones que no se han cumplido y no siempre aclaratorias de las condiciones reales en que ha operado la cultura arquitectónica: la reconstrucción, la planificación urbanística, la incidencia sobre las autoridades políticas y sobre la opinión pública. Como ha escrito Argan, «la contraposición de la fórmula 'orgánica' a la 'racional' es un recurso humanamente comprensible como intento dialéctico de forzar una situación sin salida; pero no puede olvidarse que la arquitectura «orgánica» es un fenómeno paralelo y no sucesivo a la arquitectura racional, aparece en una situación histórica sustancialmente idéntica (...). Lo «racional» y lo «orgánico» provienen de dos arquetipos o escalas de valores diferentes; el arquetipo es, en uno y otro caso, una representación ideal de la sociedad y de la relación armónica del individuo con el conjunto»[3].

Si entendemos por «situación sin salida» todo aquello que, fundamentalmente en forma de «dificultades políticas», ha impedido en casi todos los países la realización de aquel modelo sociológico, debemos reconocer que si el socialismo humanista preconizado por los racionalistas, en el que la arquitectura habría contribuido a la superación de muchas contradicciones, está todavía por realizar, aún está más lejana aquella democracia como expresión de lo individual en un todo armónico que era tan propia del movimiento orgánico.

La contribución de Wright

Ya hemos afirmado que la arquitectura orgánica, considerada casi siempre en relación con el parámetro del racionalismo, se ha manifestado antes, durante y después de éste. Ello se debe en parte a la aportación cualitativa y cuantitativa (debida también a su longevidad) de F. Ll. Wright (1867-1959), que estudiaremos aquí en relación con el racionalismo en el sentido más amplio del término, es decir, desde la corriente geométrica del *Art Nouveau* a la producción denominada como funcionalista todavía en vigor. Podremos estudiar así no sólo la

F. Ll. Wright *(a la izquierda),* casa Winslow (1893); *(a la derecha)* casa Hickox (1900); *(abajo)* casa Willitts (1902). ▶


DINING ROOM
LIVING ROOM
TERRACE
BEDROOM
BEDROOM
BEDROOM
PORCH
LIBRARY
RECEPTION HALL

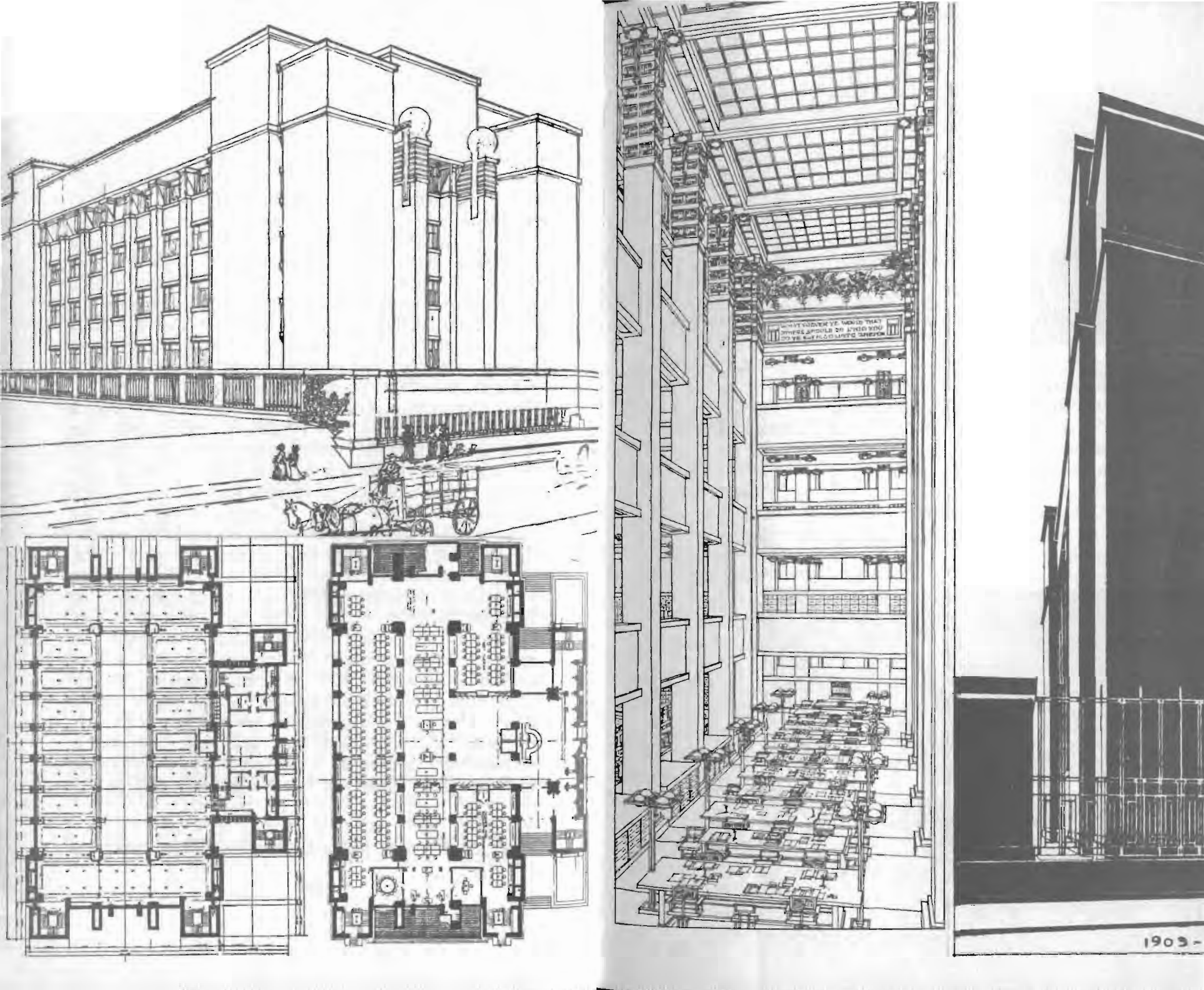
aportación del maestro americano a la arquitectura orgánica propiamente dicha, sino también a lo que representó para todo el Movimiento Moderno, sin dejar de establecer una relación con la producción y la cultura arquitectónica europea para entender mejor la historicidad de la obra de Wright.

El que la cultura americana haya estado tradicionalmente imbuida de un espíritu orgánico lo atestiguan escritores como Emerson, Thoreau, Melville o Whitman, artistas como Horatio Greenough, arquitectos como Sullivan, que consideraba el libro de Whitman *Leaves of Grass* como «el mejor camino para entender cómo podía desarrollarse orgánicamente el arte a partir de la fuerza de la vida americana» [4]. Por otra parte es indudable que la primera teoría artística de la época contemporánea basada en el factor orgánico, el *Einfühlung*, era de marcado carácter europeo.

En esta línea, más que en la de la «abstracción» como polo dialéctico del *Einfühlung* —abstracción a la que llegará Wright a través de la pedagogía de Froebel—, se sitúan las obras de su primera época, las casas Winslow (1893), Hickox (1900), Willitts, la primera *Prairie House* (1902), Roberts (1908), Robie (1909), es decir, las obras maestras en este género de la residencia unifamiliar, por citar sólo algunas. En efecto, no es difícil reconocer, encarnadas en estas construcciones, algunas características de aquella simbología psico-fisiológica teorizada por los autores de la empatía: el sentido orgánico de expansión de la planta cruciforme, el acento en las líneas horizontales, la verticalidad de los elementos dispuestos en los puntos nodales, el uso de los materiales, la dinámica de las líneas, las pesadas cubiertas de protección, las chimeneas simbólicas por antonomasia, las texturas de los muros, aludiendo en el interior al espacio exterior, la relación entre el edificio y el suelo, etc. Además, el mismo postulado fundamental de la poética de Wright, como él recordaba, «que yo sepa, fue Lao Tse el primero que declaró, quinientos años antes de Cristo, que la realidad de un edificio no consiste en sus cuatro paredes y en el techo, sino en el espacio que encierra, en el espacio en que se vive», encuentra una correspondencia exacta en la teoría europea, en la *Raumgestaltung* de Schmarsow que, además de conceder el mayor valor a la espacialidad de la arquitectura, entiende la elaboración desde el interior hacia el exterior, de la misma forma que lo hará el movimiento orgánico. Por otra parte, la pertenencia del primer Wright a la cultura del *Art Nouveau*, de la que constituye la parte más «nueva», sin embargo, hasta el punto de contribuir a la crisis de su propio código, queda demostrada por el mismo éxito con que se acogieron sus obras en la exposición de Berlín de 1910; señal ésta de la predisposición a recibirle por parte del ambiente europeo, por cuanto en él se encontraban resueltos muchos de los problemas debatidos en aquel momento.

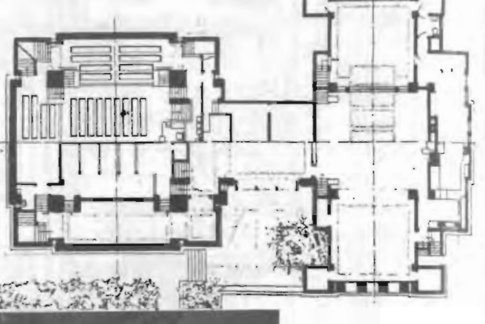
Estas fueron algunas de las relaciones de los primeros edificios de Wright con el *Art Nouveau* (otras tienen que ver con la obra plástica menor —recordemos las vidrieras de las casas Willitts, Coonley, Robie, etc.—) y pueden encontrarse otras con el protorracionalismo. El Larkin Building de Buffalo de 1904 y el Templo Unitario de Oak Park de 1906 —edificios simétricos, de rígida estereometría el primero, como exige una construcción para el trabajo, con la máxima articulación el segundo, como exige una iglesia— pertenecen sin duda al código-estilo de Hoffmann, Behrens, Perret, Loos, etc... Pero este contacto con el protorracionalismo adquiere también con Wright un acento especial. Hemos visto el final de esta tendencia al atascarse en las formas clasicistas, al agotarse su vena inventiva precisamente en lo que se refiere a los elementos de la figuración, hasta el punto de que, como ya se ha observado, el paso del protorracionalismo al racionalismo se debe en buena parte a la contribución de la vanguardia figurativa. Por el contrario, el protorra-

F. Ll. Wright, el Larkin Building, de Buffalo (1904). ▶


1903-



F. Ll. Wright, el Templo Unitario, en Oak Park (1906).





cionalismo, por así decirlo, wrightiano, encuentra en sus propios términos arquitectónicos y lingüísticos la capacidad para liberarse del clasicismo, y además tanta riqueza de nuevos elementos figurativos que se anticipa a algunas corrientes de la pintura y de la escultura europeas. En efecto, mientras que en el Larkin predomina la invención tipológica, el gigantismo de la «nave» central, las aplicaciones técnicas de las instalaciones que posibilitan el funcionamiento de un edificio que encuentra todo resuelto en su interior y, por el contrario, en los Midway Gardens de Chicago, construidos posteriormente, en 1914, predominan los acentos decorativos, figurativos y plástico-pictóricos en un conjunto que no era exactamente un modelo de buen gusto, el Templo Unitario es la obra maestra que demuestra todo lo que podía obtenerse, en los primeros años del siglo, con el único auxilio de los recursos de la arquitectura. Aquí, además de reunirse los dos componentes principales del lenguaje de Wright, el sentido de la «abstracción» y el de la continuidad espacial, existe toda una gama de instrumentaciones arquitectónicas: la volumetría exterior, severa pero articulada, y de ahí el sentido del bloque, la descomposición en el interior del volumen en planos, la articulación de éstos en líneas, su ulterior segmentación en ángulos, en trazos rítmicos, en juegos lineales; y si los planos estructuran el espacio mediante superficies opacas o mediante recuadros luminosos, las líneas y los segmentos definen el encasetonado, proporcionan un ritmo a las paredes, se convierten en elementos de decoración. Al lado de la biblioteca de Mackintosh, de la misma época, pero aún con más énfasis, el Templo Unitario precede en su figuración inventiva al cubismo, al neoplasticismo, al prounismo, al arte abstracto, incluso a algunos temas de la Bauhaus. Por esta y por otras razones —el ser, por ejemplo, un edificio compacto y simétrico pero no clasicista— nos parece, además de uno de los logros más conseguidos de Wright, un edificio de gran importancia para la investi-

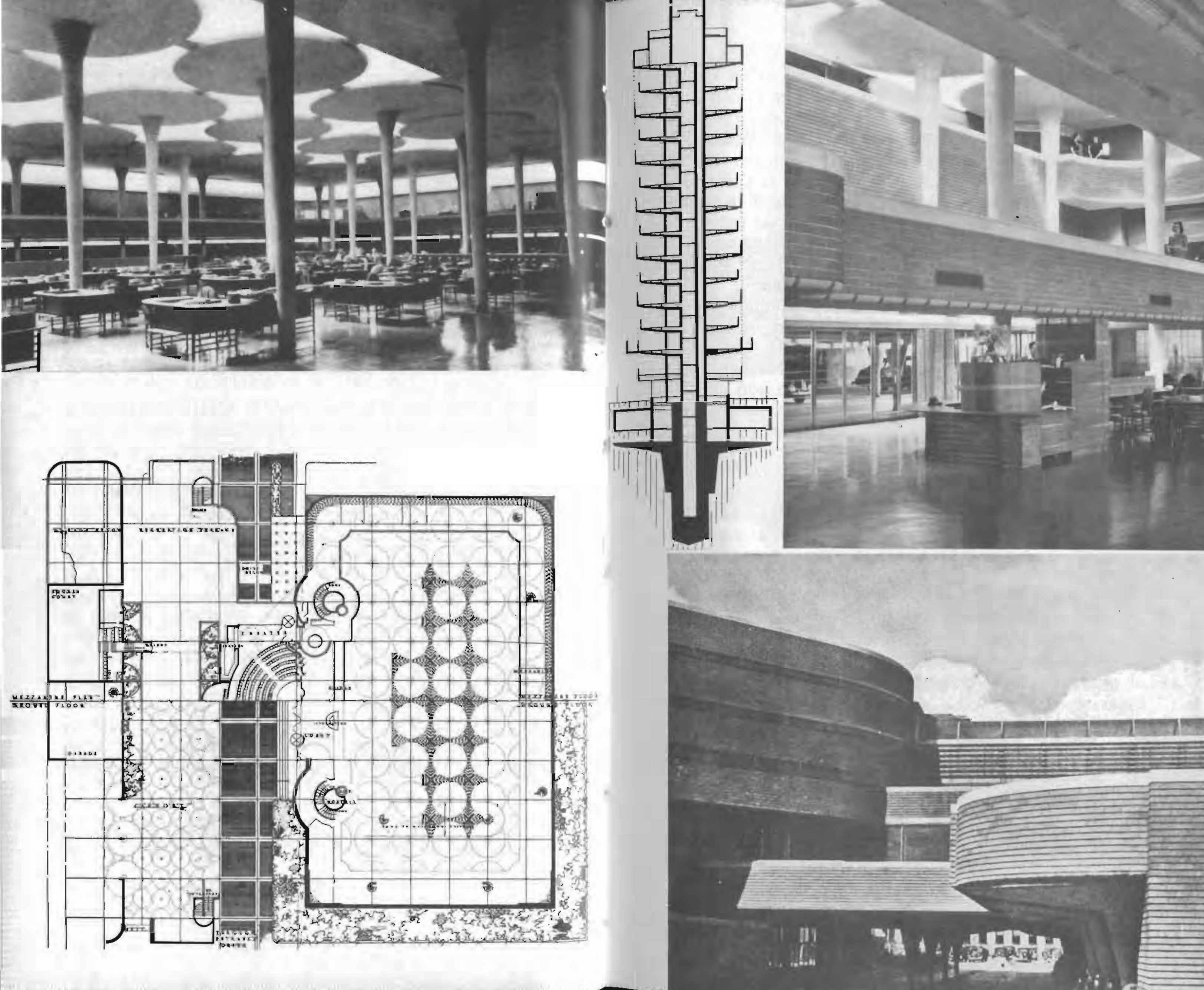
gación arquitectónica moderna, como lo demuestran tantos edificios de hoy que lo han tomado como modelo.

A pesar de estas anticipaciones, la vanguardia figurativa europea no dejó de influir, a su vez, en el estilo de Wright. En los fecundos años treinta pueden reconocerse tres familias morfológicas en las obras del maestro americano, las representadas por el rectángulo, por el triángulo y por el círculo, que, no obstante su inédita articulación, recuerdan en diversas formas el cubismo, el purismo, el neoplasticismo y el arte abstracto. La casa Kaufmann o *Fallingwater*, construida entre 1936 y 1939, no se explica sin la intención de una estereometría más pura y sobre todo sin la voluntad de desarticular de la manera más programática y asimétrica los volúmenes y los espacios, exigencias éstas que constituyen en definitiva la mayor aportación de la vanguardia figurativa a la arquitectura. Ni, por otra parte, la configuración espacial y la inserción en el paisaje de esta casa habrían sido posibles sin el particular interés por la naturaleza, por las características de los materiales, por lo imprevisto, por la arriesgada relación entre artificio y naturaleza que fundamentan la poética orgánica. Esta obra maestra de la arquitectura contemporánea lo es también porque constituye el momento de la mayor confluencia entre la tradición europea y la americana. Si por las *Prairie Houses* era lícito aproximar Cézanne a Whitman, aquí, donde se pierde todo el acento del XIX, sería necesario relacionar los nuevos pintores europeos con los nuevos poetas americanos (¿Mondrian y Ezra Pound?) o, mejor, atribuir exclusivamente al poeta-arquitecto la excepcional síntesis de las dos culturas y de todos los géneros de la poesía.

Al mismo período pertenece el conjunto de las oficinas Johnson en Racine, Wisconsin, que marca un nuevo giro en el estilo de Wright: la adopción de una morfología de elementos curvilíneos y la alusión a una dimensión, por así decirlo, utópica. Las oficinas de la Johnson se relacionan con el edificio Larkin, construido treinta años antes. En cuanto a la relación con el entorno, ambas obras son compactas y cerradas en sí mismas, pero mientras que en el Larkin este carácter proviene del bloque paralelepipédico, con sus durísimas esquinas de ladrillo, en el Johnson se realiza mediante la convergencia hacia el interior de las superficies curvilíneas de los cerramientos. Respecto al interior, mientras que en el edificio de Buffalo hay un espacio central estrecho que llega hasta la cubierta, rodeado por galerías, en un sistema inmóvil y severo de pilares y balaustradas macizas, Wright realiza en el de Racine uno de los espacios más libres e imprevistos de toda la arquitectura contemporánea, desde la estructura elástica antisísmica al empleo de las características columnas en forma de hongo, desde el gran techo luminoso a las bandas continuas de las paredes perimetrales de elementos transparentes perforados por tubos de pirex.

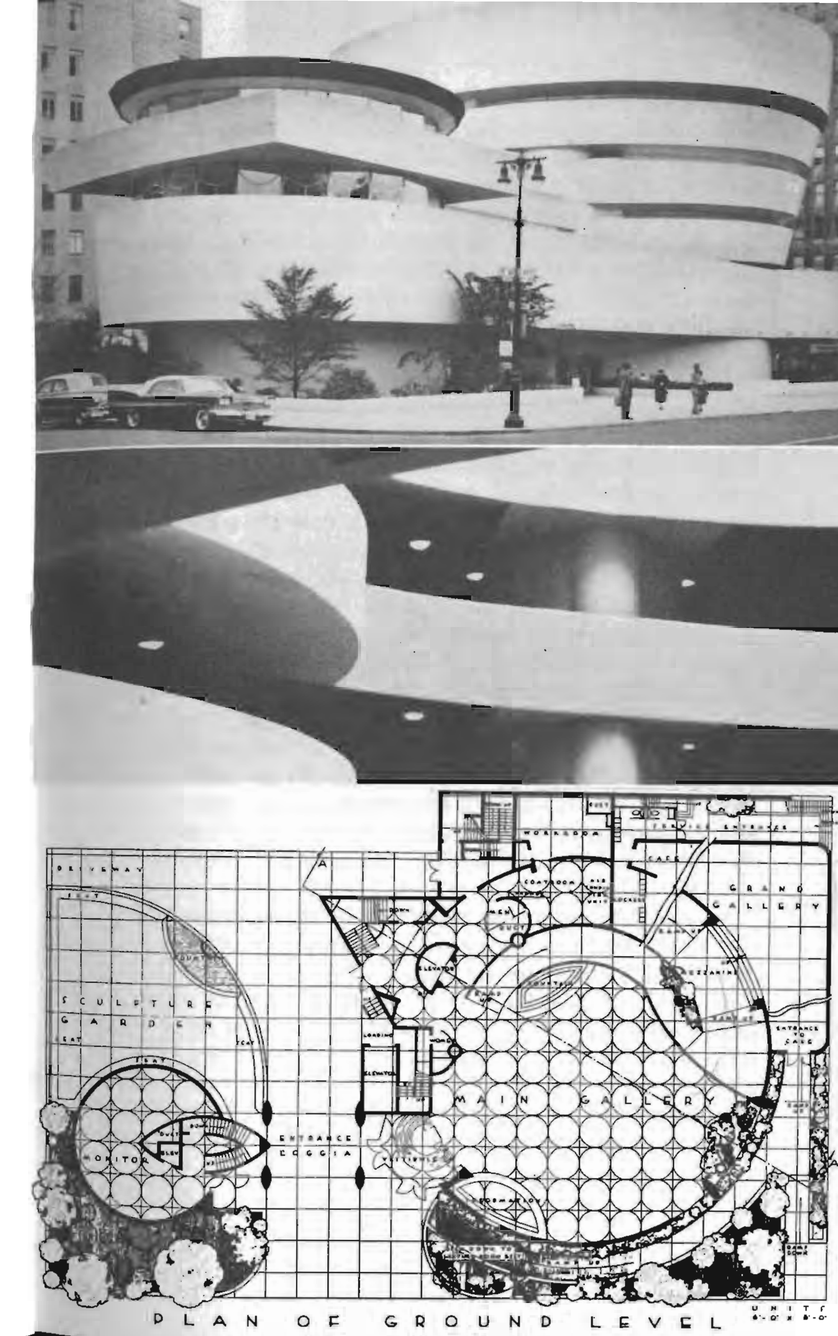
Este edificio es el inicio, o por lo menos constituye el mejor ejemplo, de las obras desarrolladas sobre la morfología curvilínea ya citada, que representa otra de las contribuciones de Wright a la arquitectura orgánica. Entre ellas recordaremos la torre-laboratorio del mismo conjunto Johnson, realizada en 1950; la segunda casa Jacobs, construida en 1948 (con la primera, de 1937, «Wright creó el primer tipo de casa «usoniana», es decir, la respuesta suburbana o, mejor, rural, a las casas Citrohan de Le Corbusier, racionalistamente urbanas» [5]); la casa para su hijo David de 1952; los almacenes Morris de 1948 que con su espiral interior ya anuncian el célebre Museo Guggenheim, construido entre 1946 y 1959. Hemos apuntado ya la dimensión utópica de estos edificios de trazado curvilíneo. Efectivamente, el Johnson Wax Building anticipa en los años treinta la imagen arquitectónica y ambiental que puede encontrarse hoy en algunos centros espaciales, aunque en el lugar de los meca-

F. Ll. Wright, oficinas Johnson (1936-1939), y sección de la torre de los laboratorios, realizada en 1950. ▶


GROUND FLOOR

nismos electrónicos Wright maneja sus configuraciones futuristas con acentos de carácter arcaico; pueden encontrarse en diversos lugares referencias a las arquitecturas pre-colombinas y cretense-micénicas. También es utópica, futurista y casi extraterrestre la imagen del Museo Guggenheim, que destaca, extraño, en el contexto de la Quinta Avenida de Nueva York. Por otra parte, esta familia morfológica de trazado curvilíneo nos parece que representa el momento relativamente menos orgánico de la producción de Wright; no es accidental que las obras de esta familia presenten el uso monótono de un solo material. Es cierto que en la naturaleza abundan las formas curvilíneas, pero las de Wright carecen de la fluidez cóncavo-convexa de las formas naturales: son rígidas, abstractas —se ha hablado de ascendencia romana, de la Villa Adriana de Tívoli—, en una palabra, son la expresión de una idea preconcebida y de un recurso artificial muy ajeno al espíritu orgánico. En este sentido, se salvan por la fluidez del organismo espacial en su conjunto, adquiriendo en algunas obras un carácter centrífugo y, en otras, centrípeto.

Es decididamente más orgánica la familia morfológica de ángulos de 30 y 60 grados que, con su arraigo al terreno, con su evocación de rocas ásperas y angulosas, con el uso más rico de materiales diversos, con sus estructuras portantes compuestas, han dado lugar a obras que se insertan admirablemente en el paisaje, que llevan marcado en su interior ese sentido de refugio, que reúnen en una síntesis excepcional naturaleza y artificio hasta el punto de hacer perceptivamente inconmensurable su espacialidad, de ahí esa idea de que las obras del maestro americano, y especialmente aquellas de las que estamos hablando, no pueden representarse o fotografiarse, sino sólo contemplarse espacialmente. El edificio más emble-



F. Ll. Wright, museo Guggenheim, Nueva York (1946-1959). ▶

mático de esta categoría es la casa-estudio de Taliesin West en Paradise Valley, cerca de Phoenix, de 1938. Pero no es sólo el desierto de Arizona donde se adoptan formas de matriz triangular, ni pertenecen sólo a los años treinta. La iglesia Unitaria de Madison, en Wisconsin, de 1947, dispone de un trazado de módulo triangular, quizá por motivos simbólico-semánticos; la Torre Price de Bartlesville, Oklahoma, de 1956, que retoma el antiguo proyecto de la St. Mark's Tower, de 1929, presenta la misma morfología para descomponer un bloque único en tantas caras polivalentes y ambiguas como exige una intención anticlásica.

Resumiendo la aportación lingüística de la obra de Wright a la arquitectura orgánica, y con ella su activa crítica al racionalismo, y su contribución a la «lengua general» del Movimiento Moderno, podemos señalar estos aspectos: a) la creación tipológica y morfológica de una arquitectura basada en la abstracción, que se inserta y desarrolla en la cultura del *Einfühlung;* b) la adhesión al espíritu y a la letra del protorracionalismo, pero revisado en un sentido anticlasicista; c) la prefiguración de unos términos plásticos elaborados más tarde por la vanguardia figurativa; d) la capacidad de recoger y de apropiarse de los logros del mejor racionalismo; e) la adopción de elementos arquitectónicos basados en unidades modulares con ángulos de 30 y 60 grados; f) la utilización de una morfología planimétrica y espacial curvilínea; g) la anticipación de la dimensión utópica de la arquitectura y de la escena urbana.

Todos estos aspectos, a pesar de su heterogeneidad, que no se encuentra quizás en ningún otro arquitecto a lo largo de toda la historia de la arquitectura, no traicionan nunca la notable coherencia de la obra de Wright. Zevi enumera trece aspectos de la arquitectura de Wright para reconocer después que falta todavía por «revelar su verdadero secreto. Este secreto consiste en la conquista del espacio, hilo conductor del recorrido que ha realizado el maestro a lo largo de medio siglo de experiencias

creativas», y más adelante dice: «la coherencia de la poética wrightiana va (...) más allá de la repetición mecánica de motivos figurativos y de los mismos principios psicológicos, sociales y funcionales en que se articula todo su pensamiento. Se verifica en una creatividad espacial que, partiendo del interior del edificio, se desarrolla hacia el exterior para conformar volúmenes, impregna la materia de las superficies y se plasma en la continuidad urbanística» [6].

Compartimos esta afirmación, pero sin arriesgarnos a caer en la divagación. Afirmar que la esencia del estilo de Wright radica en la creatividad espacial es como decirlo todo y no decir nada. Sin comprometernos en una definición de espacio, observemos que el espacio de la arquitectura es un espacio vacío dentro del cual se vive y se actúa, pero es a su vez el resultado de los elementos que lo conforman, que en otro lugar hemos denominado «figuras» del signo espacial, la planta, las paredes, las fachadas, las cubiertas, etc. Es claro ahora que la creatividad espacial se basa en la creatividad figurativa y en las relaciones entre dichos factores, y sobre éstos es perfectamente posible dejar de divagar. En particular, y para ceñirnos aún más a lo concreto, creemos que uno de los valores principales de la obra de Wright es el sintáctico, y no menos que el morfológico; creó un repertorio vastísimo, pero lo más importante es que, sin dejarse aprisionar nunca por su propia manera de hacer, en el mismo período coexistían diversas familias morfológicas, y que en un mismo edificio Wright pasaba de una familia a otra cuando y como quería, con inimitable maestría. Cuando sus seguidores han intentado adoptar una de tales familias, por ejemplo la de los módulos triangulares, no han sido capaces después de salir de ella, de manera que resultaban triangulares no sólo los ambientes más importantes, sino también los armarios, los servicios, las cabinas de teléfonos o los jarrones de flores. Por éste y por otros motivos, siendo el de Wright un estilo completamente personal, cuanto más hábil resultaba en su ma-

nejo más imposibilitado quedaba para producir un método generalizable. Para expresarlo en términos lingüísticos, Wright crea un código individual y propio para poder articular sus admirables e inimitables mensajes. Y quizá es precisamente en esta irrepetibilidad individualista donde radica su mayor grandeza. Faltaría ahora por explicar toda su obra teórica, sus doctrinas (que son en cualquier caso autobiográficas), su gusto por el proselitismo, pero es propio de las genialidades egocéntricas la incapacidad para admitir sus limitaciones.

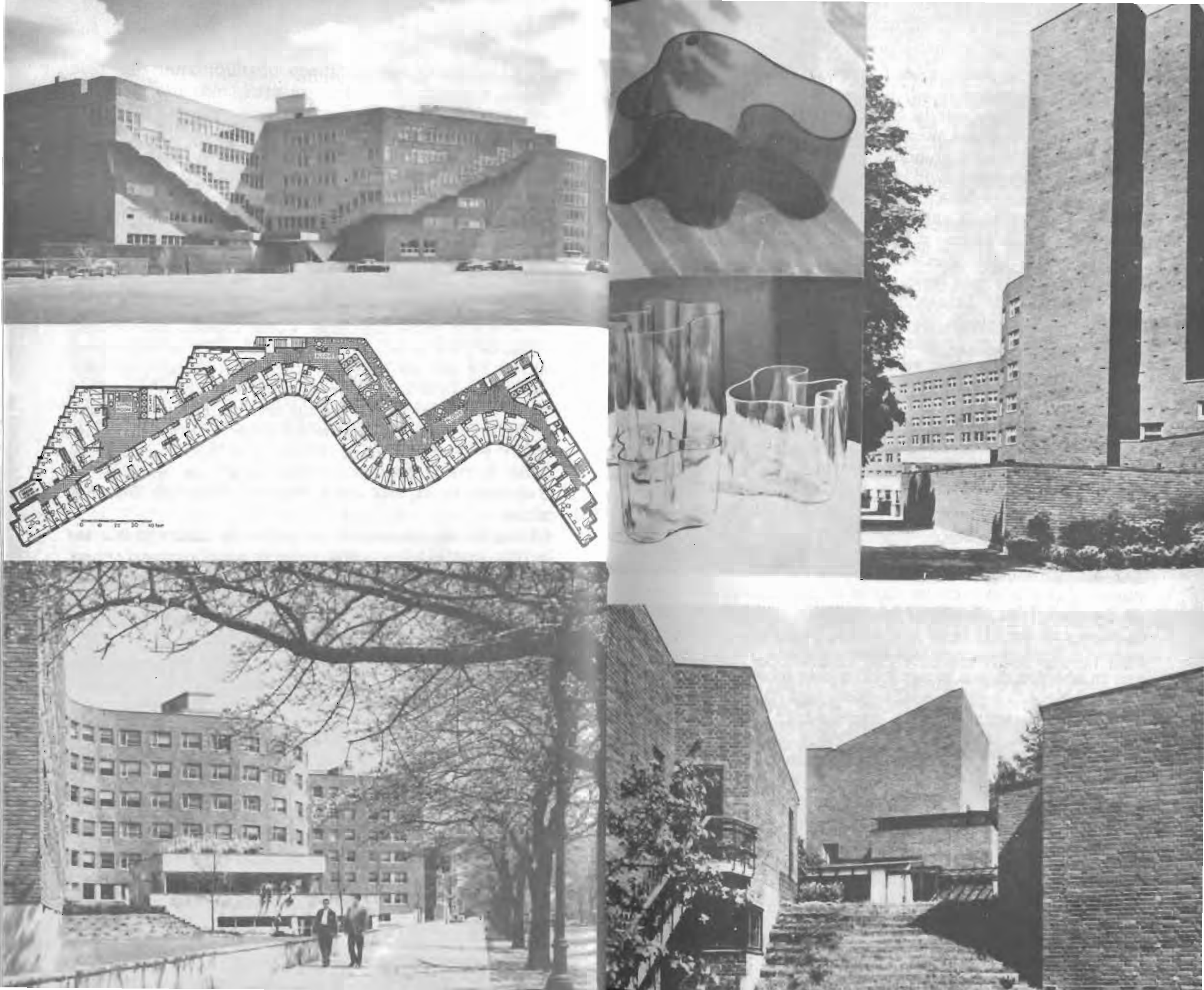
Pero, ¿qué sentido tiene por tanto hablar de su «contribución» a la poética orgánica o, más en general, al Movimiento Moderno? Ya hemos respondido en parte a esta pregunta en el apartado anterior al decir que lo orgánico es más una actitud ideológica que un código-estilo propiamente dicho. Añadamos aquí que, en presencia de uno de los mayores exponentes expresivos del arte contemporáneo, no debe esperarse una contribución inmediata, sino de alcance más global, que actúa en toda la esfera de la cultura y no directamente en el debate actual de la realidad concreta de la arquitectura. Ahora, si la propia cultura americana nos dice que los valores no son otra cosa que valores-intereses, objetos que satisfacen determinados intereses, seríamos muy reacios a renunciar al valor desinteresado que sólo ciertos fenómenos de la vida, y entre ellos el arte, están en situación de proponer. Y esto no en el sentido de la tradicional contemplación estética, sino desde la convicción de que la dimensión del «desinterés» es necesaria para la existencia tanto como la pragmática y contingente. La contribución de Wright pertenece por tanto al ámbito de la historia de la arquitectura y no al de la teoría de la proyectación arquitectónica, lo que no impide, como indican algunas recientes tendencias proyectuales, que no pueda asumirse la propia historia como guía para la elaboración práctica; lo que importa, sin embargo, es ser conscientes de dónde extraemos nuestros modelos.

La aportación de Alvar Aalto

Para distinguir en la obra de Aalto las características constantes de las variables y para individualizar sintéticamente sus aspectos más típicos y, como consecuencia, su aportación a la arquitectura orgánica, podrían en primer lugar enumerarse entre las primeras el carácter nacional de los edificios aaltianos, como es evidente en el pabellón finlandés de la Exposición de París de 1937 y en el interior del de la Feria Mundial de Nueva York de 1939. «Dondequiera que vaya Aalto está Finlandia —ha escrito Giedion—. Ella representa la fuente íntima de energía que aflora en todas sus obras. Como España para Picasso o Irlanda para James Joyce» [7]. Pero si ello es cierto para muchos de sus edificios, no constituye un carácter invariante para la totalidad de su obra. En efecto, las obras que realiza Aalto en torno a los años treinta, la biblioteca de Viipuri (1927-35), la sede del diario «Turun-Sanomat» (1929) y el sanatorio de Paimio (1929-33), aunque de forma fuertemente creativa, participan sin embargo en el «gusto» de la arquitectura internacional de los años treinta.

Otra de las constantes del estilo de Aalto podría ser de tipo morfológico, considerando aquellos rasgos que, superando el rigor esquemático y geométrico del racionalismo, llegaron a convertirle en un arquitecto orgánico, en un paralelo europeo de Wright. Y, efectivamente, la villa Mairea (1938), la Baker House, en el MIT (1947) y la Casa de la Cultura de Helsinki (1955-58) —por citar solamente tres obras, muy diferentes entre sí y alejadas en el tiempo— comparten una libertad estereométrica y una fluencia formal que es desconocida para los racionalistas. Debido a este acento morfológico, denominado como «irracionalismo positivo», se ha comparado muchas

A. Aalto *(a la izquierda)*, Baker House en el MIT (1947); *(a la derecha)* objetos de vidrio y ayuntamiento de Säynätsalo (1950-1952). ▶



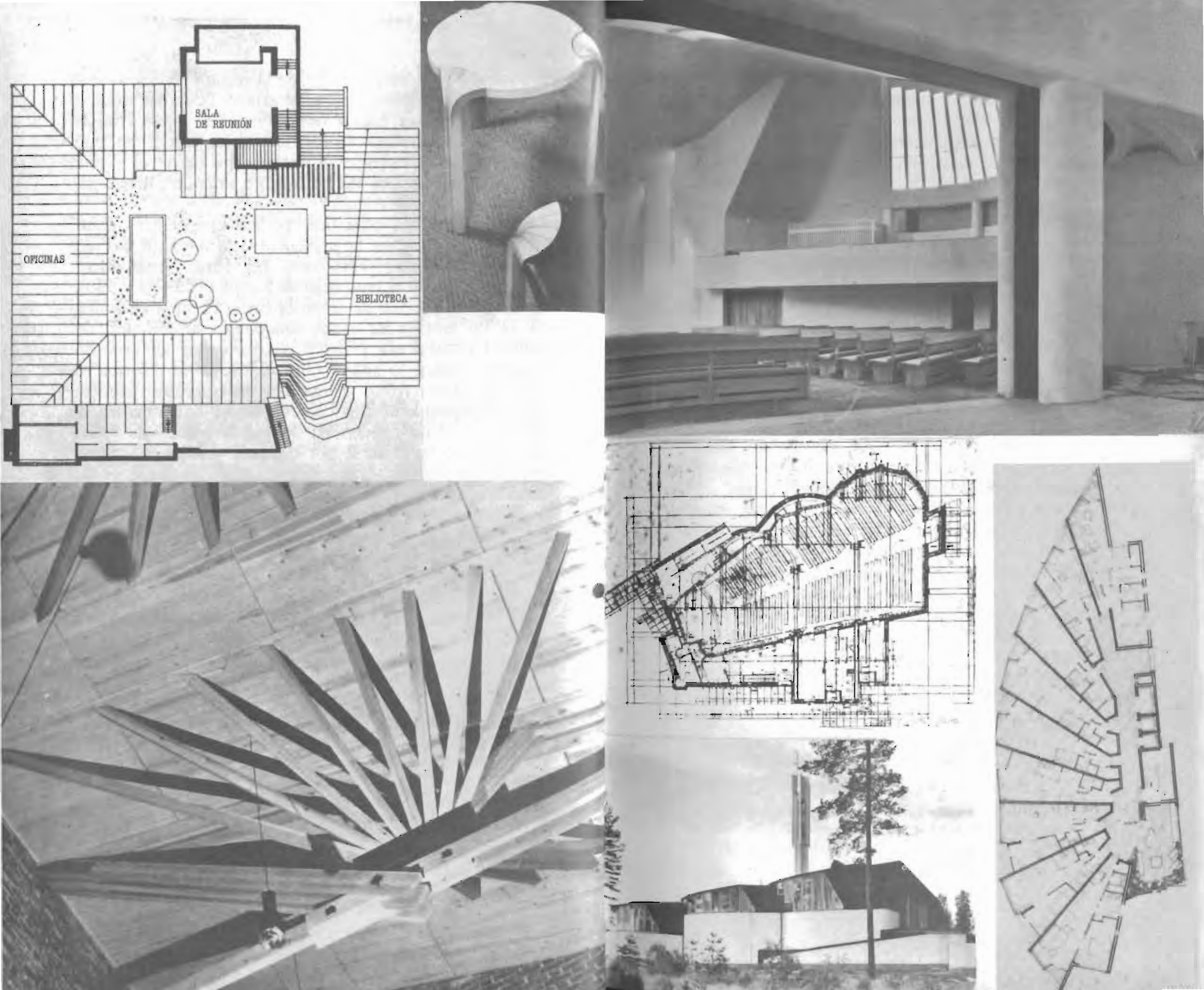
veces la obra de Aalto a las formas de Miró y de Arp. Sin embargo, aunque el adjetivo «orgánico» sea el más adecuado para clasificar la obra de este arquitecto, uno de los poquísimos que no escribe nada sobre su propia poética, y aunque en el plano lingüístico aparecen frecuentes edificios con trazados cóncavo-convexos y plantas «informales», estas características no agotan la gama amplísima del repertorio aaltiano. Así, si consideramos sus obras para la industria, como la fábrica de celulosa de Sunila (1936-39), el taller Ahlström en Karhula (1944) o las construcciones más típicamente urbanas, como el Instituto Nacional de Pensiones en Helsinki (1952-56), la Casa de los Ingenieros, de 1952, o el «Rautatalo», terminado en 1954 en la misma ciudad, parecería que el rigor geométrico representa la regla, mientras que las formas libres constituyen la excepción.

El uso de los materiales y su presencia expresiva —otra de sus aportaciones a la arquitectura orgánica— representan otra constante del estilo de Aalto. En efecto, hay «períodos» o grupos de obras caracterizadas por la madera, por los enfoscados, por el ladrillo, etc.; la naturaleza de los materiales parece estar además en la base de su actividad de *design*, inspirando la forma de sus lámparas de metal, de sus vasos de vidrio o, sobre todo, de sus muebles de madera. Pero también en este sector desmiente Aalto la idea convencional (y naturalista) del uso de los materiales. Frente al aprovechamiento máximo de la pasta y de las fibras de la madera, frente a la curvatura simple o doble y al corte del contrachapado y a las uniones en abanico de sus mesas y sillas más recientes, ¿cuánto se debe a las posibilidades naturales del material y cuánto a los recursos de la química? Es evidente que Aalto equilibra perfectamente estas dos condiciones, que adopta tanto materiales en su estado natural como materiales elaborados por la técnica industrial más consumada. Además, y al lado del fetichismo de la materia, encontramos la idea de una forma realizada en las obras y con los materiales más diversos: la sinusoide de la Ba-

ker House puede considerarse de la misma especie que la que aparece en algunos vasos de cristal, como las uniones en abanico de las piezas de un mueble encuentran su analogía en los nudos estructurales de la iglesia de Imatra. Así pues, a pesar de su carácter primario, el propio uso de los materiales no constituye tampoco una constante en la obra de Aalto.

Finalmente, esta constante podría encontrarse en el factor «ambiente», en la presencia determinante del ambiente. Recordemos sobre todo las obras urbanísticas, que se inician con el complejo de Sunila (1937-39 y 1951-54). Tanto la fábrica de celulosa como el núcleo residencial de los empleados están concebidos en función del ambiente natural; la primera se encuentra en una isla de granito sobre la bahía, el segundo en un bosque de abetos, en tierra firme. Toda la urbanística de Aalto recoge un esquema análogo de relaciones entre centro de producción, zona residencial, servicios colectivos y paisaje, formado en general por bosques y lagos, con independencia de la escala de la intervención, desde el pequeño conjunto que surge en torno a una industria hasta los planes reguladores de Säynätsalo (1942), de Rovaniemi (1944), de Otaniemi (1949), de Imatra (1947), etc. Pero si el interés ambiental está siempre presente en toda la obra de Aalto, el factor «ambiente», entendido en su acepción más amplia, varía de infinitas maneras. Podríamos llegar a la conclusión, por tanto, de que en la multiforme actividad de Aalto no existen características constantes, sino sólo variables, que su método consiste en recomenzar siempre desde el principio; pero existe una «vida de las formas» interna que liga de un modo concreto cada obra a las restantes, cuya validez no es sólo de carácter estético, sino que se mani-

A. Aalto *(a la izquierda)*, ayuntamiento de Säynätsalo, planta y detalle de la estructura; muebles; *(a la derecha)* la iglesia de Imatra (1956-1958), interior, planta, exterior; la torre de Bremen (1958-1962), planta. ▶


SALA
DE REUNIÓN
OFICINAS
BIBLIOTECA

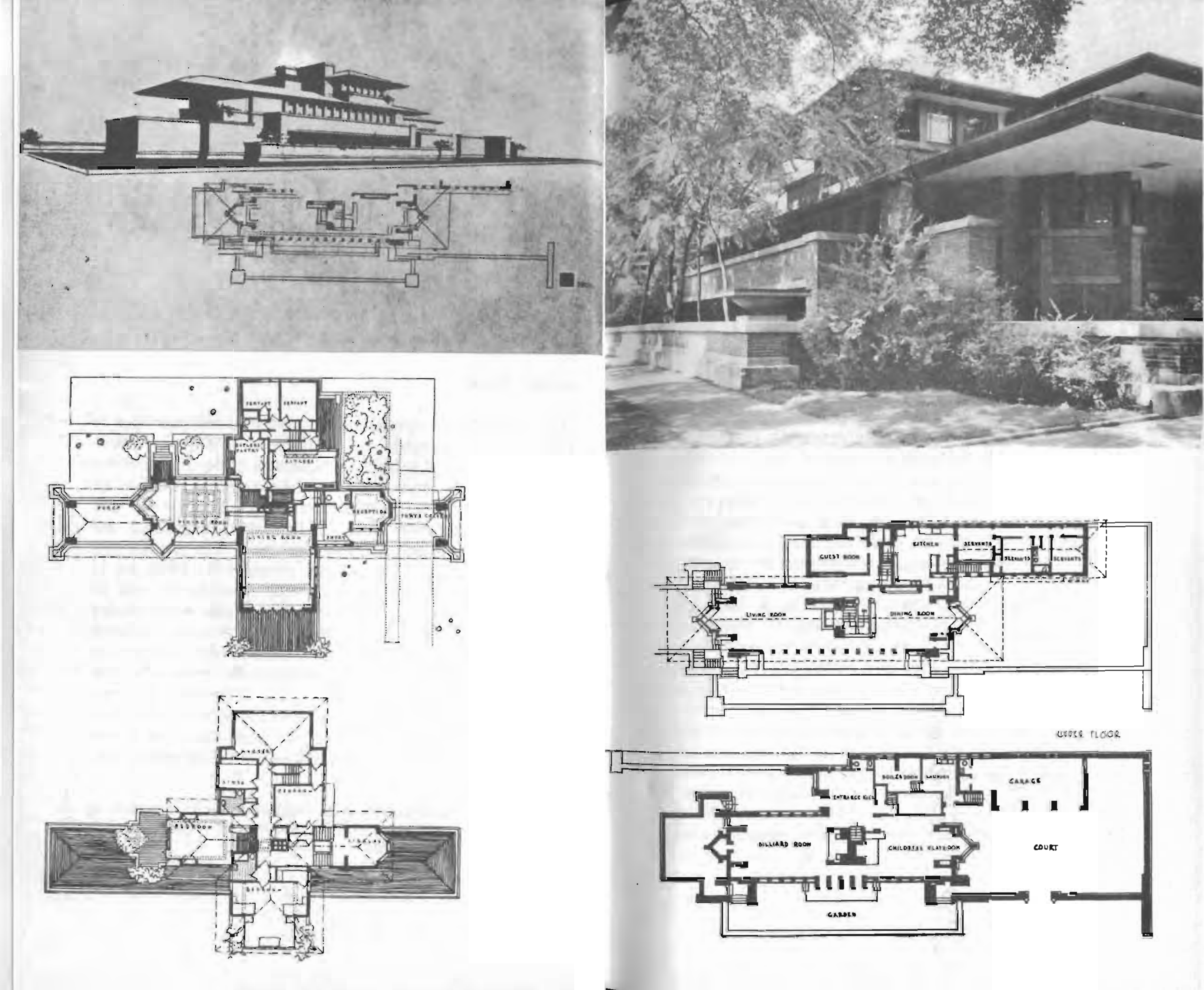
fiesta también como una plena y completa adhesión al «mundo de la vida». Y sin embargo esta ruptura fenomenológica, que ha dado lugar a algunas de las obras más convincentes y significativas del Movimiento Moderno, aparece como otra cara de la arquitectura orgánica, confirmándose así la polivalencia y la internacionalidad, aunque no llegue tampoco a traducirse en un código-estilo.

LAS OBRAS DE LA ARQUITECTURA ORGÁNICA

La casa Robie

Con una buena aproximación podemos afirmar que la casa Robie, construida por Wright en 1909 en Woodlawn Avenue, en Chicago, completa el ciclo de las obras conocidas como *Prairie Houses.* Resume así muchos de los aspectos de estas casas unifamiliares, por lo que será útil recordar algunos antes de la lectura específica del edificio al que dedicamos este apartado. Una de las primeras *Prairie Houses* es la casa Winslow de 1893, en la que ya aparece la característica más repetida de esta tipología, es decir, la tendencia a las líneas horizontales acentuada por el uso de la cubierta con grandes faldones volados. La planta, aun teniendo una forma rectangular compacta, contiene ya el movimiento de expansión que volveremos a encontrar en las obras sucesivas, determinado por el *bow-window,* por la sala semicircular que sobresale y por el cuerpo de fábrica con arcos que existe al lado del edificio. La casa Hickox en Kankakee, Illi-

F. Ll. Wright *(arriba, a la izquierda y a la derecha)* la casa Robie, Chicago (1909); *(abajo, a la izquierda)* plantas de la casa Willitts. ▶


GUEST ROOM
KITCHEN
SERVANTS
SERVANTS
SERVANTS
LIVING ROOM
DINING ROOM
UPPER FLOOR
BOILER ROOM
LAUNDRY
GARAGE
ENTRANCE HALL
BILLIARD ROOM
CHILDREN'S PLAYROOM
COURT
GARDEN

nois, de 1900, es uno de tantos edificios de Wright con planta cruciforme. El concepto arquitectónico a que se refiere este esquema es el de considerar la planta no como construida mediante una serie de espacios paralelepipédicos, sino como un espacio articulado y continuo. Inspirándose en la tradición de la edificación rural, Wright dispone la chimenea en el centro de la planta y articula los ambientes en torno a este núcleo central; la expansión desde la chimenea central hacia el exterior de la vivienda suele conferir a la planta un trazado cruciforme. Este tipo de expansión a partir de un punto central se ha definido por Zevi como «una conquista centrífuga del espacio». En la casa Hikcox debe observarse además la notable diferencia entre la planta baja, donde domina el salón con dos de sus lados poligonales, y el piso superior, donde los dormitorios se agrupan en un esquema más compacto. Sin embargo, esta diferencia no se acusa en la volumetría exterior de la vivienda, definida fundamentalmente por la intersección plástica de las cubiertas y por la carencia de simetría, características que anticipan en más de una década los movimientos figurativos europeos. En la casa Willitts, construida en 1902, el tratamiento cruciforme de la planta demuestra una definición mayor que en otras partes. En la planta baja se disponen en las cuatro expansiones de la cruz, respectivamente, la zona de la entrada, la del comedor, el salón y los servicios, cada una separada de las contiguas por el bloque de la chimenea central. El piso superior, con los dormitorios y la biblioteca, tiene el mismo perímetro que la planta baja; el edificio estaría así configurado exteriormente por un volumen determinado por la planta en cruz y de altura constante de dos pisos, si no fuese por el pórtico alargado que elimina la estereometría compacta de la casa con su dinamismo asimétrico. La casa Roberts, construida en 1908, dispone también de planta cruciforme; parecida en la distribución a la que acabamos de examinar, se diferencia sensiblemente en cuanto a la conformación espacial, especialmente en

el interior, donde el salón adquiere un carácter particular. Este espacio, que en la parte superior se prolonga hasta alcanzar los faldones de la cubierta, queda interrumpido por una galería en el lado de la chimenea que rodea la parte más íntima del salón creando, con sus ángulos a 45 grados, unas zonas más delimitadas y recogidas, tanto en la planta baja como en el primer piso. Los ladrillos de la chimenea y las superficies blancas con bandas de madera oscura que, además de destacar la plasticidad de los entrepaños, se prolongan para convertirse en elementos de mobiliario, constituyen uno de los ejemplos más típicos del gusto por los materiales en el estilo de Wright.

Tras estos ejemplos anteriores, que representan sólo una parte de la producción de Wright en este campo, llegamos a la casa Robie, que recoge un poco de todos, invirtiendo sin embargo las características principales; en efecto, su rasgo más destacado es el de ser una villa urbana: no una planta en forma de cruz que tiende a expandirse en la vegetación del campo o de los bosques, sino una planta que se extiende a lo largo de una gran calle urbana, en aquella época amplia y verde, aunque ahora sofocada por las edificaciones que la rodean. En esquema, la casa consta de una planta baja, de un primer piso y de un segundo que se desarrolla perpendicularmente al volumen formado por los dos inferiores; como se ve, un compromiso entre un trazado lineal, el del cuerpo paralelo a la Woodlawn Avenue, y un trazado cruciforme, el determinado por el cruce de dicho cuerpo con el más modesto del tercer piso. Pero si estas indicaciones volumétricas esquemáticas son útiles para comprender la configuración general de la obra, su valor proviene por entero de ciertos aspectos particulares; en efecto, basta la presencia de un muro de cerramiento o de un detalle alterado para que la espacialidad exterior e interior de la casa Robie se vuelva ambigua y compleja. Tratemos ahora de «leer» esta obra según su particular conformación. La planta al nivel del terreno presenta un

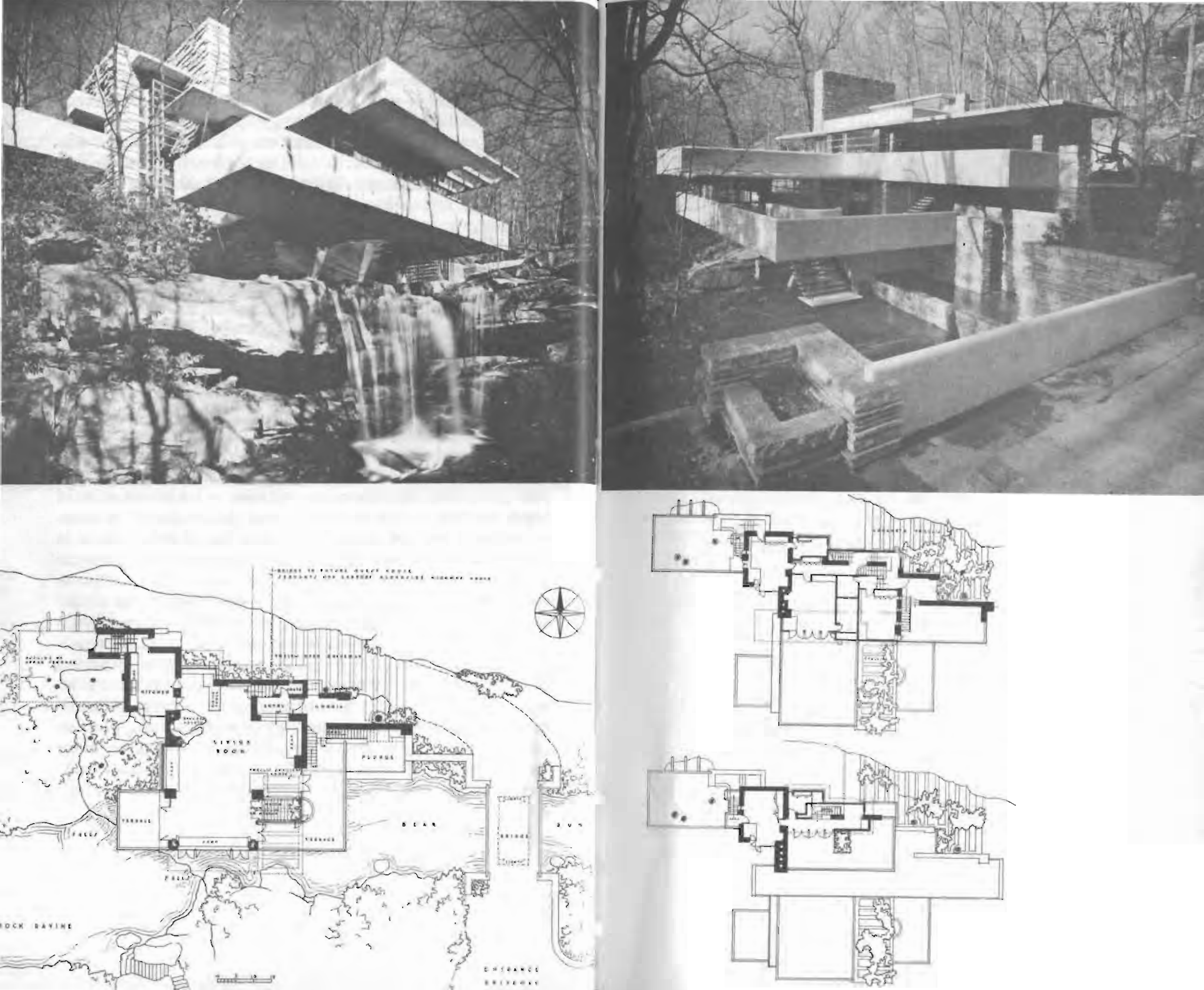
único núcleo central, con la chimenea rodeada por dos ambientes, el del billar y el de la sala para el juego de los niños; los elementos de este núcleo son simétricos: dos escaleras situadas en lados opuestos lo unen al terreno, dos *bow-windows* iguales se abren en los dos testeros; el ritmo de aperturas axiales confirma esta teoría. En el piso superior, este núcleo conserva casi inalteradas estas mismas características: encontramos nuevamente unos puntiagudos *bow-windows* a ejes con los inferiores; los dos espacios separados por la chimenea mantienen la misma superficie que los inferiores, modificándose sólo su uso para convertirse en sala de estar y comedor, respectivamente. Pero una vez definido este núcleo simétrico de partida, intervienen los restantes elementos de la casa para convertir este esquema tranquilo en una dinámica incesante. Tanto al primero como al segundo piso se adosa otro cuerpo de fábrica desplazado respecto al núcleo descrito y que aloja, en la planta baja, el garaje y los locales de servicio, y en el piso superior, una habitación para huéspedes, la cocina y los dormitorios de la servidumbre. La escalera se desarrolla al lado de la chimenea, dando lugar entre las dos al eje vertical de la composición. El piso que contiene los dormitorios se dispone tangencialmente a ese núcleo y perpendicularmente al cuerpo inferior. El juego de asimetrías prosigue: en la planta baja, un patio delimitado por un muro desequilibra la composición hacia la derecha; los pronunciados voladizos laterales de la cubierta serían simétricos respecto al núcleo central si la presencia de un tercer piso, con una cubierta de desarrollo perpendicular a la anterior, no alterase perceptivamente esta disposición; en el propio núcleo central aparece una fuerte diferencia entre el primer y el segundo piso debida al voladizo de la cubierta, que crea una acusada zona de sombra y un efecto de fuga de los volúmenes, acentuado también por el delicado vuelo de los faldones de la cubierta y por la serie de ventanas dispuestas precisamente en la zona inmediata inferior al arranque del alero. En síntesis, la

casa Robie aparece como un organismo en el que tanto en el interior —y es aquí donde se advierte en mayor grado aquella adhesión de Wright a la cultura del *Einfühlung*-«abstracción»— como en el exterior ha sufrido una profunda modificación: de un orden fijo y simétrico pasa a otro totalmente dinámico y original. Este proceso permanece sin embargo como una estructura subyacente y oculta; no puede reconocerse ya en la configuración final, donde todo asume una eficacia y un valor equivalentes, donde un muro de cerramiento adquiere la misma importancia que un piso habitado, donde el elemento más modesto colabora y participa en el ritmo general en la misma medida en que lo hace el elemento más rico.

La casa Kaufmann (casa de la Cascada)

Construida entre 1936 y 1939, la casa de la Cascada es la obra más conocida de Frank Lloyd Wright y la más emblemática de toda la arquitectura orgánica, teniendo por otra parte algunas connotaciones —baste recordar el lugar insólito en que se levanta o el desarrollo de su construcción— que en todas las épocas han colaborado a la popularidad de una obra de arquitectura. Se diría que esta pequeña mitología anecdótica ha servido en parte para tender un puente sobre ese foso abierto en la comunicación entre arte y público que se manifiesta especialmente en las llamadas artes asemánticas, como la arquitectura y la música. El edificio se erige en una localidad denominada Bear Pun (Pennsylvania), abundante en árboles, rocas, cascadas y torrentes, y se levanta paralelamente al torrente que da nombre a toda la zona precisamente en el punto en el que desde la ladera superior se precipita en una cascada. Debe observarse ante todo que los voladizos de la construcción hacia el valle

F. Ll. Wright, la casa Kaufmann, Bear Run (1936-1939). ▶


KITCHEN
LIVING ROOM
ENTRY
LOGGIA
PLUNGE
TERRACE
FALLS
TERRACE
BEAR
RUN
BRIDGE
FALLS
ROCK RAVINE
ENTRANCE
DRIVEWAY

no se extienden sobre una gran superficie de agua, como los trampolines de una piscina, sino que tratan de alcanzar idealmente la otra orilla del torrente, en realidad muy próxima, como si fuera un puente entre ambas márgenes. Esto no puede observarse en la conocidísima foto hecha desde la parte inferior, y creemos que debe destacarse porque demuestra cómo el edificio, desarrollándose según el trazado del torrente y en su punto más estrecho, se relaciona con la naturaleza del lugar sin violencia y sin buscar efectos de *suspense* psicológico.

El gran salón, que se abre hacia el sur flanqueado por dos terrazas, está en el piso principal y al lado de la chimenea, apoyado sobre una roca, y también aquí es el punto de giro de toda la composición; la entrada se sitúa en su esquina este (a la que se accede mediante una carretera que salva el torrente por un puente y que recorre toda la zona septentrional de la casa), a la que sigue la escalera que lleva al piso superior, y después una pequeña zona para el comedor y la cocina. Esta secuencia de ambientes ocupa todo el lado norte del edificio, que en esta parte se apoya y encaja en el macizo rocoso. Desde el salón se accede por una gran escalera al basamento del edificio, donde surgen del agua de la cascada unos soportes de hormigón de sección variable y otros elementos estructurales construidos con bloques de piedra local, toscamente desbastados y dispuestos en hileras horizontales. Uno de los elementos más significativos del piso del salón es la pequeña terraza que existe en el lado oeste que, exenta en tres de sus lados, acentúa la volumetría dinámica de la banda maciza horizontal de la barandilla inferior. En el piso superior, el espacio de la parte cubierta de la casa se acorta a lo largo del eje norte-sur, conteniendo tres dormitorios con sus respectivos baños; cada uno de ellos se abre sobre una terraza, situadas respectivamente al oeste, al este y al sur; esta última se cruza con la del salón inferior, de la que por otra parte constituye la cubierta. En el tercer piso existe un sólo dormitorio, un baño y nuevamente una terraza. Los tres

pisos de la casa se van retranqueando progresivamente hacia el macizo rocoso, de manera que las terrazas de cada uno resultan en su dimensión mayor perpendiculares a las del cuerpo inferior. Así, y manteniendo fijo el punto de giro en la chimenea, construida también en piedra del lugar, la sucesión de planos descrita equivale a un cruce continuo de unos volúmenes sobre otros; el esquema cruciforme de muchas de las *Prairie Houses* se convierte aquí en una especie de encrucijada espacial. En la casa Kaufmann, sin embargo, del trazado cruciforme queda sólo, por así decirlo, el sistema, pero no la morfología; aun pareciendo un continuo cruce de volúmenes y de planos, nada presenta la forma de una cruz propiamente dicha, tanto porque este encuentro a 90 grados de los elementos ocurre a distintos niveles como sobre todo porque los voladizos y los entrantes son completamente imprevisibles, reflejando un movimiento de contracción y de expansión que pertenece sólo a la «lógica» interna de este organismo excepcional. Pero, aparte del criterio de los cruces en el espacio, ¿qué otros constituyen la lógica compositiva de la obra? Parece que hay dos que predominan: el de una forma de proyectar que procede desde el interior hacia el exterior, más evidente aquí por la caracterización libre de cada uno de los ambientes, no condicionados en absoluto por unas relaciones horizontales de contigüidad fijas ni por una superposición vertical rígida, como lo demuestran los propios ambientes exteriores, las terrazas, y la integración del edificio con un entorno natural determinado. Los dos principios dan lugar a una profunda tensión entre el máximo grado de libertad de los elementos artificiales y el máximo sometimiento de los naturales. La asimetría de los bloques, el desplazamiento de los volúmenes y de los pisos, responden a una voluntad conformadora figurativa, pero reflejan también, se adaptan y exaltan el «desorden» orgánico propio a la naturaleza del lugar; puede decirse así que la casa traduce en artificio la fuerza salvaje de estas rocas y cursos de agua. Y sin embargo la traduce

sin ninguna concesión al mimetismo; en efecto, si exceptuamos los elementos verticales en piedra del lugar (pero, ¿quién dudaría de que no son, a su vez, artefactos?), los rasgos más destacados de la obra, los que la definen y la distinguen del contexto paisajístico, son las acusadas terrazas en voladizo, volúmenes bajos, tan potentes, estereométricos y artificiales que anulan figurativamente a los propios ambientes interiores, que apenas destacan, tras sus cristaleras reflectantes y transparentes, entre el verticalismo rústico de los soportes y la horizontalidad pulida de las balaustradas. Independientemente de algunos detalles preciosos (recordaremos sólo la ventana en esquina situada al oeste que marca toda una banda vertical), la casa de la Cascada es todo un juego de equilibrios aparentemente inestables entre sólidos macizos rocosos y volúmenes facetados y esterométricos que, mientras parecen firmemente anclados en los primeros, se balancean en el espacio en virtud de su rigidez, que es en definitiva la rigidez de su forma.

La Torre Price

Si el «campamento» de Taliesin West, construido en 1938 en Arizona, cerca de Phoenix, es el edificio más orgánicamente ligado al terreno de Wright, la obra, por así decirlo, más horizontal, la torre Price, aunque compuesta también con formas de ángulos distintos de 90 grados, es la obra más vertical entre las construidas. Y no tanto por el número de pisos o por su altura real, sino por su configuración de formas agudas, de láminas en punta, de disposiciones de elementos en cuchillo, apuntando todos hacia lo alto.

Construido entre 1953 y 1956, este pequeño rascacielos debería figurar en la última parte de nuestro libro, dedicada precisamente a las obras realizadas tras la segunda guerra mundial. Pero, por otra parte, el edificio puede referirse a una época anterior por cuanto se relaciona con una serie precedente de proyectos para edificios altos: el del Press Building de San Francisco, el de la National Life Insurance Company de Chicago, de 1924, el de la St. Mark's Tower de Nueva York, de 1929, el proyecto de un grupo de rascacielos para el barrio residencial de Crystal Heights de Washington, de 1940, sin hablar de la torre-laboratorio de la fábrica Johnson de 1947, otro de los antecedentes más directos de la obra a que dedicamos el presente apartado.

La Price Tower, construida en Bartlesville, Oklahoma, consta de 19 pisos y alcanza los 56 metros de altura. En los dos primeros pisos se disponen, aprovechando también un cuerpo de fábrica que sobresale del perímetro de la torre, un grupo de oficinas, la vivienda del guarda y el garaje. A partir del tercer piso se repite una planta tipo que presenta un perímetro cuadrado, en cuyo centro, y alrededor de una cruz, girada 15 grados respecto a las diagonales, se sitúan cuatro «espinas» de hormigón armado que albergan los ascensores y las instalaciones y que representan la estructura portante de todo el edificio. Los forjados apoyan en voladizo en esta estructura, que además divide cada uno de los pisos en cuatro sectores con forma de trapecio. Tres de ellos están dedicados a oficinas, mientras que el cuarto da lugar a una vivienda en duplex. El piso superior de éste mantiene la forma de trapecio de los restantes sectores y contiene la zona de dormitorios de la vivienda, mientras que el inferior, que comprende la entrada, el salón y la cocina, adoptando una forma rectangular, sobresale en una de sus esquinas del perímetro del cuadrado de base de la torre. La forma diferente de la planta de la vivienda respecto a la de las oficinas no sólo permite un espacio interno más adecuado a su función, sino que posibilita también reflejar al exterior los forjados, en uno de cada dos pisos. En efecto, la fachada que corresponde al lado de las viviendas sigue el perímetro de la planta del salón, puesto que el perímetro de la planta de los dormitorios está contenido en el otro, asomando sobre el salón la zona de dormito-



rios; se crea así una cristalera de cerramiento que dispone de doble altura. Pero además de diferenciarse de los sectores contiguos de oficinas, que tienen un módulo vertical de una sola altura, la zona de las viviendas, con los forjados que sobresalen del cuadrado de base, presenta también un espolón vertical que vuelve dinámica y ambigua toda la volumetría externa. Y la ambigüedad es mucho más fuerte porque esta modificación del perfil plano-volumétrico sucede en una zona especialmente destacada por reflejar los pisos de doble altura. Aparece otro juego parecido de espolones que sobresalen de las fachadas de la torre en los *bow-windows* de las oficinas, iguales a los de la cocina de los duplex, y en los descansillos de la escalera, que tienen forma triangular. Exceptuando las bandas horizontales de las balaustradas, domina en todo el edificio el vacío de las aberturas, dispuestos en una malla horizontal para los sectores de las oficinas y en una vertical para los de las viviendas; protegida la primera mediante *brise-soleil* horizontales y la segunda mediante lamas verticales.

Como se deduce de esta descripción resumida, la Price Tower es un organismo de composición muy apretada, en el sentido de que cada elemento, tanto los primarios como los secundarios, desempeña un papel propio, preciso e insustituible. Wright cuidó el edificio en todos sus detalles, desde la espina central de soporte hasta los cerramientos exteriores prefabricados, desde los elementos fijos de servicio y equipamiento interior hasta la plástica menor y la decoración exterior. Esta se pone de manifiesto especialmente en los petos, donde alternan bandas lisas de cemento con otras recubiertas con láminas de cobre talladas en bajorrelieve, que han recibido químicamente la pátina verde-azulada que este material suele tomar con el tiempo. Los motivos figurativos de las

F. Ll. Wright, la Price Tower, Bertlesville, Oklahoma (1953-1956).
◄

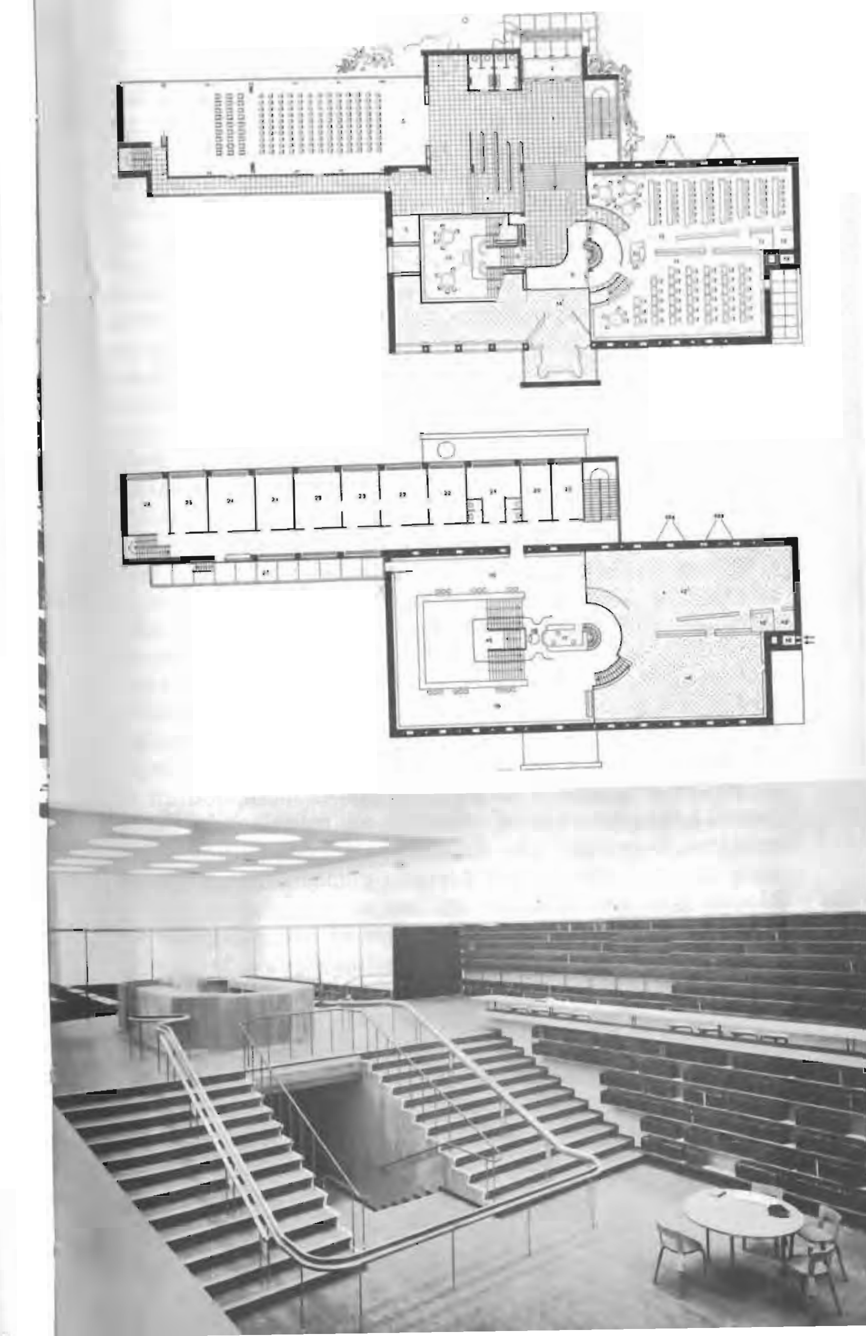
decoraciones de las balaustradas en cobre y de algunos de los espacios interiores del edificio siguen los ritmos arquitectónicos generales, pero evocan también el gusto por las formas abstractas que se remonta a los tiempos del Hotel Imperial de Tokio y de los Midway Gardens de Chicago, es decir, la época en que Wright experimentaba por su cuenta una especie de abstractismo geométrico parecido al de la vanguardia figurativa de entreguerras y que nuevamente se puso de moda precisamente en los años cincuenta.

La Price Tower no constituye uno de los ejemplos más logrados de la producción de Wright, pero la hemos incluido entre las obras más representativas de la arquitectura orgánica porque, encarnando muchas de las características de esta tendencia —ha sido comparada con un árbol, no sin razón—, resulta también un modelo para muchos edificios sucesivos que han vuelto a tomar una estructura parecida (un fuste central a partir del que se desarrollan libremente los pisos y los volúmenes), entendiendo el término tanto en su sentido estático como en el de conformación espacial.

La biblioteca de Viipuri

El proyecto de esta obra, emblemática de la arquitectura orgánica de raíz europea, fue adjudicado a Aalto tras un concurso que ganó en 1927, y la conclusión del edificio tiene lugar en 1935. Estas fechas plantean el problema de situar la figura del arquitecto en el período del racionalismo y de analizar en qué se aleja de dicho código-estilo.

La volumetría general de la biblioteca presenta dos bloques adosados pero desplazados. El bloque mayor contiene, en la planta baja, el vestíbulo, los locales de



A. Aalto, la biblioteca de Viipuri (1927-1935). ▶

consulta, los depósitos, etc., y en el piso superior la sala de lectura, articulada en dos niveles. El bloque más pequeño contiene, en el piso inferior, una serie de oficinas, mientras que el superior está completamente ocupado por una sala de conferencias. La división en dos zonas de la sala de lectura se consigue mediante un desnivel en el que se sitúa una gran escalera de doble tiro que comunica la zona destinada a los lectores con la de clasificación y control, y esta última con los depósitos. Se observa ya en este palacio lo que constituirá un factor recurrente en el estilo de Aalto y, en general, de la arquitectura orgánica, como es la «sección libre», es decir, la articulación en dos o más niveles del espacio interno de una volumetría compacta, aunque en este caso se refleja también en el exterior, en la cubierta, la diferencia de altura entre los dos pisos interiores. Otro elemento importante del espacio que estamos analizando es la escalera, funcional en su doble recorrido, conseguido mediante el sencillísimo recurso de un pasamanos que discurre por el centro, separando el acceso desde el depósito al mostrador de distribución y el paso desde este punto a la sala de lectura. Pero, además de funcional, el diseño de la escalera y del pasamanos representa toda una anticipación del gusto orgánico con sus fluencias plásticas lineales. La iluminación se obtiene por medio de aberturas troncocónicas practicadas en el techo, de manera que en el exterior, exceptuando el desnivel ya mencionado de la cubierta, la volumetría de esta parte del edificio consiste en un único bloque cerrado y macizo. Pasando al bloque más pequeño, por encima de las oficinas queda la sala de conferencias, famosa por el revestimiento del techo, realizado mediante la yuxtaposición de duelas de pino de Carelia; forma una superficie de desarrollo cóncavo-convexo, justificada en parte por razones de tipo acústico, pero dictada indudablemente por el gusto de una nueva figuración. Observemos, entre otras cosas, que mientras que el ambiente de la biblioteca está completamente cerrado, hay una separación del mundo exterior para lograr la máxima concentración del lector sobre el libro, en la sala de conferencias, escuchando al orador, es posible contemplar el paisaje circundante. Este es un ejemplo de la función psicológica que la tendencia orgánica exalta sobre el mero funcionalismo de algunos racionalistas. Otros aspectos característicos de esta obra, y signo del alejamiento de Aalto del racionalismo, son, a nivel lingüístico, como ya hemos mencionado, una plástica fluida que, especialmente en el interior, se opone a las leyes de la pura estereometría; el rechazo o la adopción limitada de elementos y soluciones ya realizadas: implícitamente, de la producción estándar. Siendo cada edificio un organismo nuevo, cada proyecto debe comenzar siempre desde el principio y todo debe construirse *ex novo*; por tanto, Aalto interviene en todos los sectores para diseñar o rediseñar todo lo posible, desde la estructura al equipamiento fijo, desde los muebles hasta las lámparas. Todavía es más significativo el que esta actitud se ponga de manifiesto ya desde esta biblioteca, que por su importancia podemos considerar como su *opera prima*.

El sanatorio de Paimio

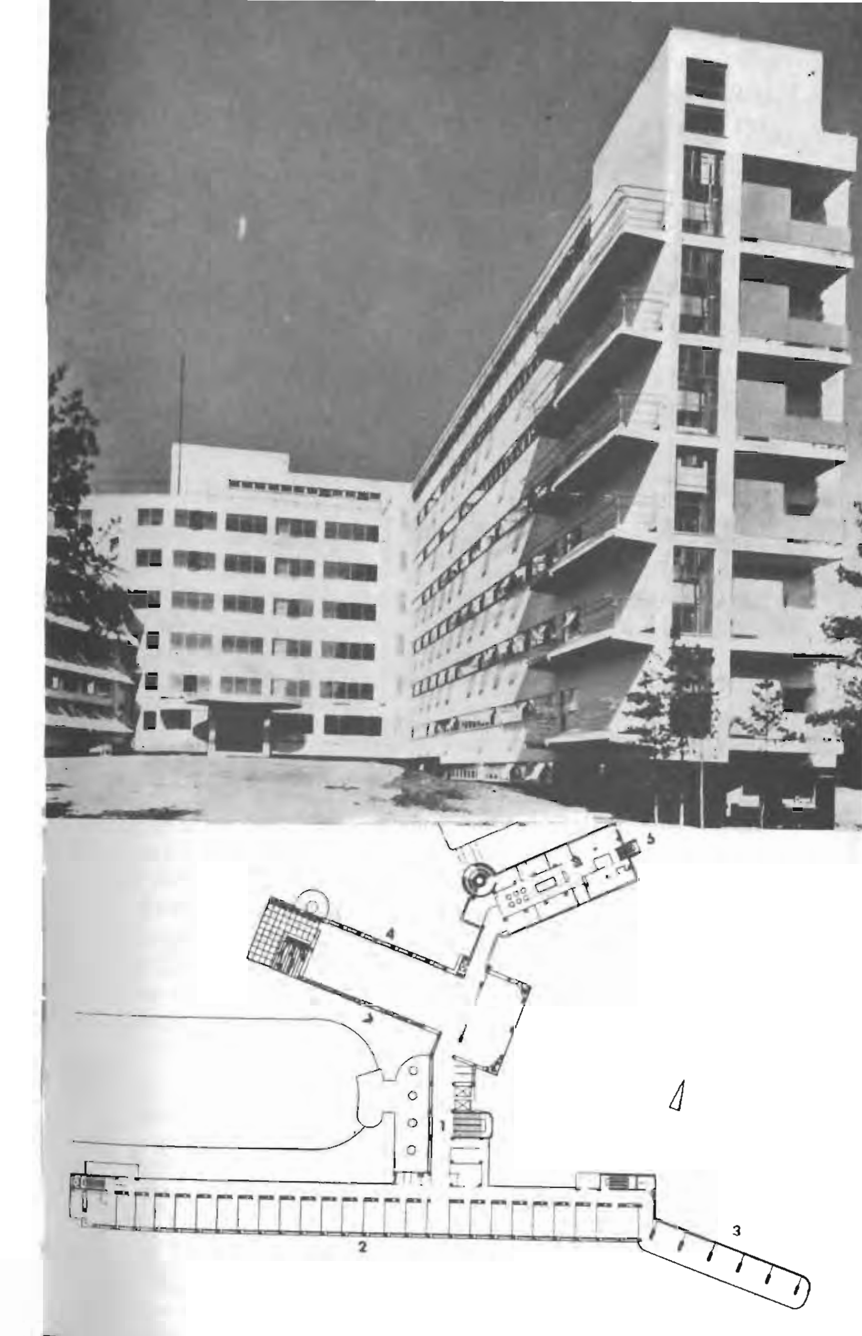
Conseguido también por Aalto a través de un concurso y realizado entre 1929 y 1933, este edificio consta de tres cuerpos. El primero, que contiene las habitaciones de los pacientes, con 290 camas, tiene seis pisos de altura y está orientado al sudeste; el segundo, alberga los comedores y los salones, y el tercero, se destina a cocinas y servicios; la residencia de los médicos y de los enfermeros se sitúa en edificios independientes. El sanatorio se inspira en dos premisas: la de respetar el trazado del terreno y la de aprovechar al máximo las orientaciones a efectos terapéuticos. Por la mañana los enfermos se colocan en el lado más cálido, mientras que por la tarde, cuando el sol ya se ha desplazado hacia

el oeste, se trasladan a un bloque orientado en esa dirección. En los extremos de cada uno de los pisos del bloque de habitaciones, caracterizado por una articulación muy sencilla de bandas macizas y de ventanas, existen además terrazas y balcones, destinados también a la helioterapia, que enriquecen notablemente los testeros del edificio, hasta el punto de que convierten esta parte en la más emblemática y expresiva de todo el conjunto.

El sanatorio se adapta al gusto racionalista, aparentemente, mucho más de lo que lo hace la biblioteca de Viipuri. Pero también aquí, donde Aalto adquirió fundamentalmente su calificación como arquitecto orgánico, y sobre todo en el interior, diseñando todos los elementos móviles y fijos, logra aplicar un cuidado y un esfuerzo por la calidad propios de la artesanía en el ámbito de los objetos manufacturados producidos por la industria.

Es también de gran interés la estructura portante del bloque principal; está formada por un grueso machón central que, proyectándose hacia lo alto, soporta en voladizo los forjados de uno y otro lado. Desde el punto de vista funcional, muchos autores han definido este sanatorio para tuberculosos como una «trampa para el sol»; desde el punto de vista lingüístico, como ha observado Benevolo a propósito de lo que une y lo que separa la arquitectura de Aalto de la de los tradicionalistas, el autor, en este edificio, «adopta casi al pie de la letra los elementos del lenguaje habitual, para transformar después su significado mediante la composición del conjunto. No hay duda, sin embargo, de que en este edificio está explícita, con gran anticipación respecto a todo el movimiento europeo, una tendencia que cinco o seis años después aparece en muchos lugares, y también en la producción de Gropius a partir de su estancia en In-

A. Aalto, el sanatorio de Paimio (1929-1933). ►

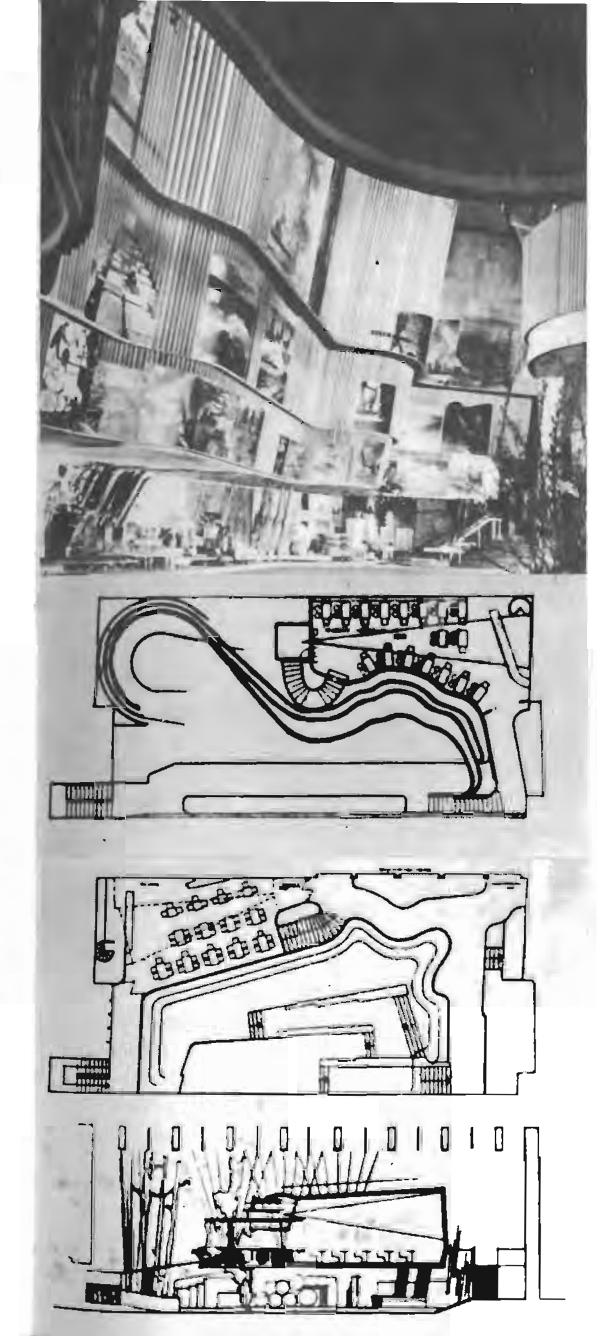


glaterra»[8]. Esta tendencia es la de desarrollar de diversas formas, por motivos orográficos, razones funcionales o por tendencias del gusto, bloques lineales y estereométricos; una composición arquitectónica, por tanto, más orgánica en su sintaxis que en su morfología.

El pabellón finlandés en la Exposición de Nueva York

Aalto ya había proyectado en 1937 el pabellón de su país para la Exposición de París, donde, obligado a situar su pequeño edificio en una zona un poco apartada, supo aprovecharse al máximo de esta situación. En efecto, al colocar su construcción, de pequeña altura, tras una fila de árboles de sombra, convirtió esta ubicación retirada en un carácter modesto y acogedor, que hacía tanto más agradable el pabellón finlandés cuanto más se le comparaba con las instalaciones retóricas de los países vecinos. Pero si el pabellón de 1937 llevó a Aalto a la cima de la notoriedad internacional, el de 1939 en Nueva York marcó un auténtico giro del gusto.

El arquitecto construyó aquí una gran pared ondulada que, unida al espacio frente a ella, formaba una banda casi en la diagonal del rectángulo de la planta; esta banda determinaba, por tanto, dos zonas triangulares, una dedicada a las exposiciones y la otra a restaurante y a bar. La pared ondulada central, formada por listones de madera similares a los de la biblioteca de Viipuri, era el elemento que caracterizaba toda la composición. Se trataba de un soporte para fotografías, pero diferenciándose de los soportes típicos del racionalismo, construidos de elementos horizontales y verticales ligeros e inspirados generalmente en el grafismo



A. Aalto, el pabellón finlandés en la Exposición de Nueva York (1939). ▶

neoplástico —donde las imágenes fotográficas debían anular idealmente el soporte y volverse aéreas, por así decirlo—, el de Aalto se imponía por su masa y se convertía en un hecho plástico tan importante que influía en la percepción de todo el ambiente interior. De hecho, Alvar Aalto invierte la técnica expositiva de los racionalistas: manteniendo el interés por los objetos o las imágenes expuestas, sustituye los soportes sutiles por uno que en su forma y en su material es ya de por sí portador de un significado: en este caso, un emblema de la orografía de Finlandia y de su material más característico.

En cuanto a la evolución de los gustos, se ha afirmado que paralela o posteriormente al abstractismo geométrico de Malevic, de los constructivistas o de los neoplásticos, se afianza un nuevo abstractismo de origen geométrico, el de las formas de Miró o de Arp. El estilo de Aalto se ha comparado por algunos críticos con el de Arp, caracterizado por motivos «libres» y ameboides, especialmente en lo que se refiere a la plástica menor, los muebles, las lámparas, los objetos de vidrio, etc. En realidad, además de reivindicar la autonomía de la creación plástica del arquitecto finlandés, tan plasmada en cada una de sus intervenciones que no puede ser fruto de inspiraciones ajenas, creemos que realizó una profunda síntesis de la figuración abstracta que culmina en el racionalismo con la propia de la morfología orgánica. En efecto, aunque en algunos edificios, como en el sanatorio de Paimio, encontremos —aparte del *design* orgánico del mobiliario— una estereometría racionalista en los elementos, éstos, como ya se ha visto, reflejan todavía una sintaxis orgánica. Al mismo tiempo, si en el pabellón de Nueva York predomina la utilización de formas libres, se han obtenido, sin embargo, mediante la adopción rigurosa de una serie de elementos modulares. Así pues, el soporte proyectado para Nueva York denota una intención de ruptura con las formas geométricas, recuperando, por otra parte, los recursos del procedimiento aditivo y modular y conservando así el carácter racionalista del producto industrial sin caer en ningún tipo de formalismo arbitrario; no se reniega de los principios del método racionalista, pero se intenta una evolución. Todas las obras posteriores de Aalto recogen esta misma lógica sincrética, desde los dormitorios del MIT hasta el Ayuntamiento de Säynätsalo, desde la torre de Bremen hasta la iglesia de Imatra y a todas las restantes construcciones que se salen cronológicamente de este capítulo. Se mantiene, sin embargo, que el estilo del maestro finlandés, aunque definido y reconocible, se caracteriza, como se ha dicho, por el procedimiento fenomenológico de recomenzar, por así decirlo, cada vez desde el principio.

VII

UN CODIGO VIRTUAL

¿Cómo puede clasificarse, diferenciarse o sistematizarse la producción arquitectónica más reciente, o las últimas tendencias de la arquitectura de hoy? Y, ¿existen todavía realmente corrientes, condiciones y fenómenos que nos permitan «construir» nuevamente, como hemos hecho hasta ahora, otros códigos-estilo?

A primera vista la respuesta no puede ser más que negativa. Ante una producción meramente cuantitativa, ante la expansión sin precedentes con la que se construyen actualmente edificios y ciudades, guiados exclusivamente por una economía de beneficios, ante la deformación de los logros de Movimiento Moderno producida, en el mejor de los casos, por el *International Style*, puede afirmarse que, con excepción de algunos países, una historia que quisiese reflejar realmente los hechos sería la historia de una actividad de la cual, por unos o por otros motivos, se ha eliminado la cultura arquitectónica. Esta última, para sobrevivir, ha visto imprescindible la lucha contra las condiciones actuales. Pero ello comporta profundas contradicciones. En efecto, según la estética del pensamiento «negativo», entendido como la negación de lo inmediato, de las fuerzas inamovibles asumidas como un hecho insuperable, de un mundo en que do-

mina la ley de la necesidad y el principio de la prestación, el arte y, por tanto, la arquitectura tendrían la función de rechazar la no-libertad que es propia del presente histórico, de superarla en nombre del recuerdo y de la promesa de una naturaleza y una humanidad reconciliadas. Pero es aquí donde se revela la paradoja constitutiva del arte que, negando la no-libertad de la existencia humana, no puede más que hacerlo positivamente, es decir, mediante la conquista de la forma estética que da apariencia de realidad a lo que no existe [1]. Conscientes o no de esta paradoja inherente al arte, y en la tentativa de superarla, los mejores arquitectos de hoy tienden a «diferenciar» sus obras planteando propuestas que se refieren a modelos del pasado o que anticipan soluciones futuras; que introducen, en cualquier caso, un factor de «extrañamiento» en el contexto redundante de la actual escena urbana que representa una actitud permanente de rechazo crítico de la situación.

La actitud de los arquitectos encuentra generalmente su apoyo en el redimensionamiento que ha sufrido la idea de la arquitectura respecto a los años treinta. Nadie tiene o debería tener duda alguna sobre el carácter superestructural de la arquitectura, sobre el fracaso de muchos de los postulados del Movimiento Moderno, sobre el hecho de que el marco sociocultural pueda modificarse radicalmente con la sola ayuda de nuestra disciplina. Pero, una vez reconocido este redimensionamiento, se trata de verificar si dicho carácter superestructural desarrolla aún una función dialéctica con la estructura económica-productiva, si la caída de los principios básicos del Movimiento Moderno ha de asumirse siempre como una pérdida, si la vuelta a un concepto de arquitectura más «específico», replanteado obviamente en el ámbito de la historicidad moderna, no constituye acaso un nuevo punto de arranque. Y así es, a nuestro juicio, si la dimensión del pasado logra conjugarse con una perspectiva de futuro.

Asumido este binomio, o el equivalente de historia-utopía, como una amplia tendencia de la actual investigación arquitectónica, podemos afirmar que ésta no se ha traducido todavía en un código unitario porque las experiencias son individuales, sectoriales, no se han institucionalizado aún en el nivel social. Y, sin embargo, a pesar de su formalización incompleta y quizá irrealizable, este código que llamaremos virtual parece poseer uan enorme fuerza potencial, vista la persistencia de sus signos, aunque sea en estructuras dispares y heterogéneas.

Hemos llegado a esta conclusión, que intentaremos justificar de la mejor manera, tras haber examinado los subcódigos (las tendencias nacionales, las agrupaciones por tipos morfológicos, sintácticos, semánticos, etc.) y comprobar que sus características más invariantes son, por un lado, la recuperación de la historia y, por otro, el impulso hacia un previsible orden futuro, como queda implícito en todo acto proyectual, que es siempre en definitiva el programa de una realidad por hacer. Pero lo que más destaca de dichos caracteres invariantes es la frecuencia con que aparecen reunidos, dentro de una determinada producción nacional o individual o en las propias obras aisladas.

Puede objetarse fácilmente que el fenómeno no es nuevo: toda forma de lenguaje ha presentado desde siempre aspectos antiguos, indispensables para su decodificación, y aspectos nuevos, indispensables para transmitir un mensaje o una información, como enseña la teoría que lleva este último nombre. Esto es indudable, pero lo que hoy nos parece diferente es la escala y la intencionalidad de los componentes de historia y de utopía, del pasado y del futuro de que se vale la proyectación de hoy.

Antes de analizar los subcódigos y de referir la historia de las principales tendencias de la arquitectura moderna, debemos aclarar los términos y establecer algunas consideraciones que apoyen nuestra tesis. En pri-

mer lugar, refiriéndonos a la componente de la «historia», debe distinguirse una historia como producción del pasado de una historia como «tradición de lo nuevo». Respecto al pasado, la arquitectura de hoy ya no siente la aversión que caracterizó a algunos de los maestros del Movimiento Moderno; se considera que debe entenderse como un «amigo» del que es lícito extraer múltiples sugerencias. Respecto a la «tradición de lo nuevo», a la producción del período de entreguerras, la arquitectura de hoy ha asumido una posición que ya ha señalado hace tiempo la crítica contemporánea más informada. Para ella, el Movimiento Moderno ya no se entiende como un proceso lineal «de Morris a Gropius» o «de Ledoux a Le Corbusier», sino como un desarrollo mucho más complejo, lleno de acciones y reacciones y con ramificaciones sobreentendidas o inexploradas. Por tanto, la recuperación de lo historia, entendida como la producción de un pasado más o menos remoto o como «tradición de lo nuevo» y quizá como tradición nacional, ya no producirá ese fenómeno del eclecticismo historicista lamentado por bastantes autores. Existen hoy tales condiciones sociales, escalas de intervención y posibilidades tecnológicas que permiten a la arquitectura moderna cualquier «alusión», cualquier apropiación de elementos o cualquier reinterpretación de la tradición histórica sin caer en el eclecticismo; puede afirmarse que poseemos un código muy potente, incluso antes de su institución propiamente dicha, que disponemos de un *Kunstwollen* propio aunque la crítica no lo haya teorizado todavía.

En cuanto a la componente de la «utopía», que aparece bajo diversas manifestaciones, ¿quién puede establecer lo que de ella puede realmente llevarse a la práctica y lo que pertenece al campo de la pura fantasía? Y ¿qué modelo, qué sistema sociopolítico podemos tomar en consideración hoy que nos haga inclinarnos por una determinada encarnación arquitectónica-urbanística? La componente utópica de nuestro código virtual

no se valora ya por su capacidad para llevarse a la práctica, y más aún hoy que todo parece posible, sino sobre todo por su intencionalidad.

Definidas las dos componentes del código que proponemos, la «historia» y la «utopía», asumen en la práctica arquitectónico-urbanística un valor común: la recuperación histórica llevada a cabo por los arquitectos contemporáneos ya no tiene especificaciones nacionales (salvo en los casos que veremos más adelante) o estilísticas. Ya no se vuelve la vista al románico, al gótico, al renacimiento, etc., sino al conjunto de la producción del pasado, entendido como un patrimonio común de cultura internacional. Las especificaciones, la «individualidad», surgen y se seleccionan a partir de las exigencias de cada momento. De igual forma que para la utopía importa la intencionalidad, para la historia importa la dimensión de la memoria. Una memoria colectiva y universal sin la especificidad de un tiempo y de un lugar es completamente parecida a la utopía, como implica su propia definición.

Expuesta y aclarada explícitamente nuestra perspectiva, en las páginas siguientes revisaremos, como ya se ha dicho, los subcódigos más importantes de nuestra época. Bien entendido que no serán homogéneos: se tratará a veces de tendencias desarrolladas en un solo país, a veces de poéticas internacionales, a veces de fenómenos diferentes que tengan, sin embargo, algún vínculo en común, a veces de acontecimientos de gran resonancia, a veces de modas efímeras pero que tuvieron un valor sintomático, etc. Las exigencias propias de una narración histórica obligan a considerar dichos subcódigos en cuanto a sus aspectos peculiares, pero lo haremos al mismo tiempo desde el punto de vista del código virtual que hemos propuesto. Entendido como tipo-ideal, éste tratará de proporcionar un cuadro conceptual unitario, que no nos impedirá comprobar la preponderancia del componente histórico sobre el utópico o viceversa, según los casos, incluso cuando aparezcan

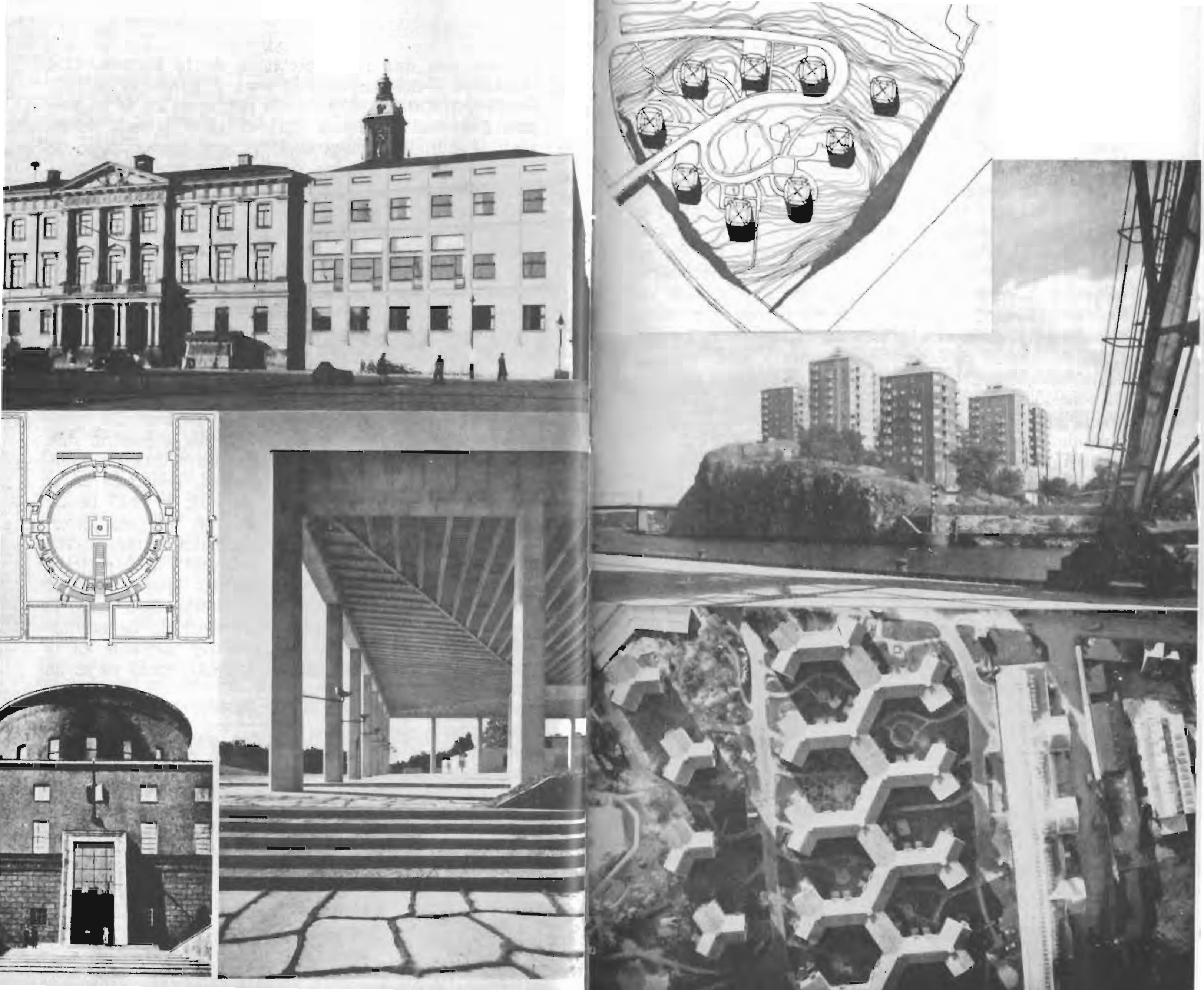
íntimamente ligados. Dicho de otra manera, intentaremos establecer dónde concluye para cada arquitecto o tendencia su deuda para con la historia y dónde, por así decirlo, se inicia su crédito hacia la utopía.

El nuevo empirismo

La primera reacción (o la más conocida) al código-estilo del racionalismo tiene lugar en Escandinavia. Haciendo un inciso, observemos que la arquitectura post-racionalista, sin perder su valor internacional, se ha caracterizado de diversa manera en los diferentes países, de tal forma que nuestro examen de las tendencias se une o se cruza muchas veces con el análisis de las orientaciones nacionales. Este es precisamente el caso de los países escandinavos. Ya se ha referido la importante aportación de Aalto a la transformación del racionalismo en organicismo; Suecia, que en la postguerra se convierte durante más de una década en el país-guía, por su correcta administración urbanística y por su arquitectura como expresión difundida y sin contrastes, tuvo en Erik Gunnar Asplund (1885-1940), primero, y en Sven Markelius (1889), después, dos arquitectos que anticiparon el clima del neoempirismo. Del primero mencionaremos la Exposición de Estocolmo de 1930, que señaló la adhesión del arquitecto al racionalismo y al mismo tiempo una superación del mismo, representada por unas articulaciones más libres que serán ya propias de toda la arquitectura sueca; la ampliación del ayuntamiento de Gotemburgo (1934-37), donde adosando al edificio clasicista preexistente un cuerpo francamente moderno dio lugar al primer caso feliz de coexistencia entre lo antiguo y lo nuevo, al que continuamente se apela durante el debate mantenido sobre este tema en los años de la postguerra, y el crematorio del cementerio de Estocolmo (1935-40), que con su rigor clásico constituye quizá el primer ejemplo de arquitectura contemporánea con una reinterpretación de la historia. Con Markelius —del que recordaremos el auditorio de Hälsingborg (1926-32), el pabellón de Suecia en la Exposición Universal de Nueva York de 1939, la sede de los sindicatos en Linköping, de 1953, y el nuevo centro de Estocolmo de 1962 como final de una actividad profesional dilatada y fructífera—, resalta en toda su evidencia el paso del rigor racionalista a la mayor variedad del léxico y de la sintaxis orgánica.

La crítica inglesa asignó a la tendencia de la generación siguiente el nombre de *New Empirism*. Esta no rechaza la lección racionalista, pero amplía sus términos lingüísticos confiriéndoles nuevos matices. El término «función», por ejemplo, se considera con la inclusión, sobre todo, de la psicológica. Reaparecen las cubiertas inclinadas, las ventanas con sus dimensiones tradicionales, el uso de los materiales convencionales, especialmente el ladrillo y la madera, y la decoración. Se intenta además, mediante el empleo de una geometría más rica en elementos, la configuración de edificios y espacios articulados con mayor diversidad; pensemos en el barrio Gröndal, de Backström y Reinius, de 1945, donde el acoplamiento de unos bloques con tres alas determina un conjunto con patios hexagonales de notable eficacia expresiva. Otra variación respecto a la disposición lineal de las *Siedlungen* racionalistas aparece con el *punkthus*, con el edificio en altura, entendido como la evolución más económica de una tipología de edificación o como un elemento compositivo diferente en la escena urbana y en el paisaje. Además, como ya se ha

(A la izquierda.) E. G. Asplund, ampliación del ayuntamiento de Gotemburgo (1934-1937); biblioteca municipal de Estocolmo (1920-1928), planta y fachada exterior; crematorio del cementerio sur de Estocolmo.
(A la derecha.) S. Backström y L. Reinius, grupo de casas *punkthus*, en Danviksklippan; *(abajo)* casas en estrella del centro de Gröndal. ▶



observado, el nuevo empirismo se presentó como una propuesta completa, desde el arte aplicado al *design*, desde la decoración a la arquitectura y a la urbanística. En este campo debe recordarse la adopción para Copenhague en 1951-54 del llamado plano *de los cinco dedos*; el de Estocolmo, orientado por Markelius, de 1952; el de la región de Oslo, en curso de elaboración, en 1959. Todo esto no se justifica exclusivamente por el éxito de una tendencia del gusto, pero, por otra parte, no es casual la coincidencia con el arraigo del nuevo empirismo. Este representaba en síntesis, aparte de la favorable coyuntura política, económica y técnica de los escandinavos en general, y de los suecos en particular, una superación «incruenta» del racionalismo, basada en la sustitución de las normas rígidas y programáticas por el sentido común, de un espíritu de protesta por uno de adhesión y de integración, del rechazo de la historia por la utilización de motivos y de matices tradicionales y regionales. Esta modificación de la actitud sirvió para hacer más popular el proceso del Movimiento Moderno, más adecuado a los nuevos tiempos y aceptado sin reservas, hasta el punto de eliminar de sus productos toda carga destructiva y en la misma medida cualquier otra aportación positiva de la cultura contemporánea. Pero es indudable que con este profesionalismo opulento se han perdido también muchos valores esenciales en la evolución de la arquitectura moderna. No es accidental que, tras los años cincuenta, la arquitectura escandinava, más o menos neoempirista, se convierte en un fenómeno limitado a aquellas regiones afortunadas, con muy poca capacidad para incidir en la compleja problemática arquitectónica de los restantes países.

La Englishness

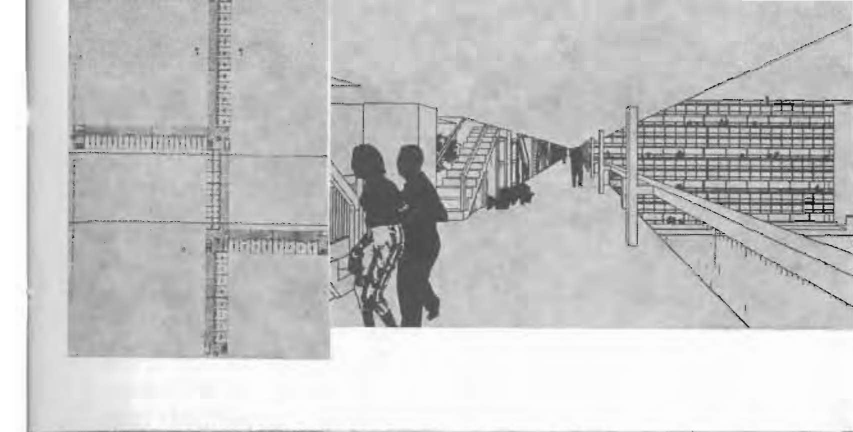
Hemos visto en el apartado anterior cómo algunas tendencias coinciden o se encuentran exclusivamente en

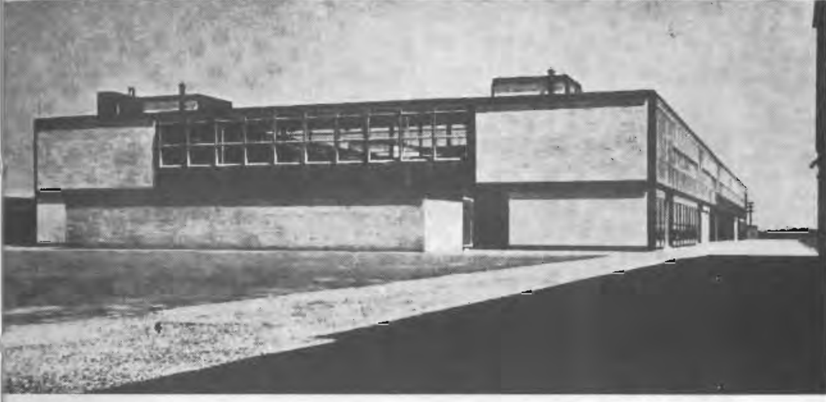
determinadas producciones nacionales, como ocurre precisamente con el neoempirismo escandinavo y, como veremos, con el neorrealismo y el neoliberty en Italia; razones que nos permiten, como se ha dicho, analizar también algunos desarrollos nacionales, paralelamente al debate sobre los subcódigos. No parece posible reducir a un subcódigo único todas las experiencias postbélicas de Inglaterra, aunque, anticipando una de las conclusiones, puede observarse que existe una impronta típicamente inglesa que caracteriza toda la producción arquitectónica más reciente de este país, y de ahí el título de este apartado. A propósito de la principal corriente arraigada en Inglaterra se ha hablado de *New Brutalism*, pero aun suponiendo que tenga una consistencia crítica real o que, al menos, sea útil como hipótesis de clasificación —y ya veremos que esto no es posible—, abarcaría solamente una parte de la sugerente actividad británica de los últimos años.

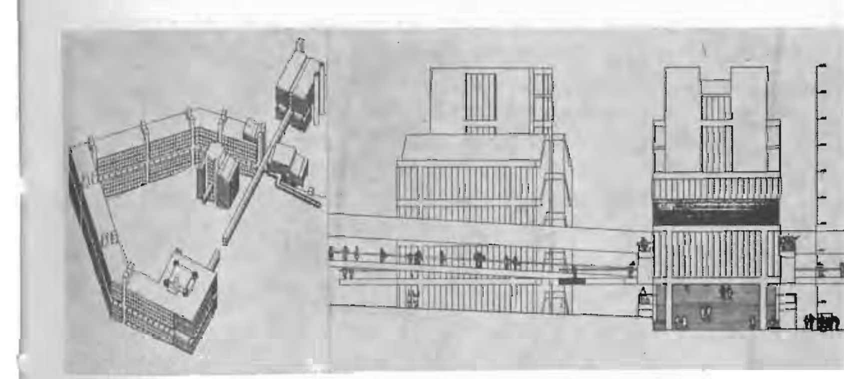
Gran Bretaña, el país donde nace con la revolución industrial el Movimiento Moderno, ha permanecido ajena en lo fundamental a la historia de la arquitectura del período entre ambas guerras; pero esta afirmación requiere algunos comentarios y precisiones. No es cierto que Inglaterra haya sido ajena a la cultura del racionalismo, porque la presencia del grupo MARS (Modern Architecture Research Society), que trabajó a partir de 1931 y que se convirtió después en la sección inglesa del CIAM; la actividad del grupo Tecton, alentada por el constructivista ruso Lubetkin, desplazado a Gran Bretaña, como también la presencia esporádica o definitiva de otros arquitectos y estudiosos extranjeros, desde Gropius a Breuer, desde Mendelsohn a Pevsner, las abundantes publicaciones arquitectónicas, las asociaciones, la difusión mediante conferencias y traducciones de los escritos de los maestros del Movimiento Moderno, son todos fenómenos que ponen de manifiesto la indudable actividad arquitectónica del país entre las dos guerras. Y por múltiples razones, sin embargo, la producción de

la arquitectura inglesa de esa época no puede compararse con la alemana, holandesa, sueca, suiza, etc. Puede afirmarse, como ya ha sido observado, que en Gran Bretaña «la nueva arquitectura ha sido un producto de importación, lentamente asimilado por las jóvenes generaciones de arquitectos y por la opinión pública más consciente» [2]. Podría mantenerse que esto, y en general el «retraso», se han debido al alejamiento más lento del público respecto de la tradición, y al mismo tiempo a un esfuerzo para esperar la superación del rigorismo abstracto de los racionalistas, que mientras tanto iban asumiendo una postura más empírica y menos intransigente. Más próxima a nuestra tesis del código virtual es la hipótesis de que dicho retardo se podría atribuir al hecho de que la cultura arquitectónica inglesa ha sentido casi siempre la necesidad de apelar a la historia; tradicionalmente, ha reflexionado durante un cierto tiempo sobre las experiencias históricas autóctonas o extranjeras antes de trabajar apoyándose en ellas. Si esto es correcto, podemos afirmar que la cultura arquitectónica inglesa ha esperado una vez más a que el Movimiento Moderno se consolidase históricamente para intervenir después de la manera más activa; se observa también que la investigación historiográfica en Gran Bretaña ha tenido casi siempre un carácter operativo, una relación más o menos directa con la práctica de la arquitectura, como veremos más adelante. Como conclusión de estas justificaciones del «retraso» de la arquitectura inglesa, creemos poder afirmar que resulta así sobre todo si se compara lo poco que se realizó en el país durante los años veinte y treinta con lo mucho que se ha hecho y se viene realizando en esta segunda postguerra, en la que Inglaterra parece haber asumido un papel de país-guía, especialmente en el campo urbanístico.

A. y P. Smithson, Golden Lane (proyecto) (1952); *(debajo)* escuela secundaria en Hunstanton (1949-1954); *(abajo)* Universidad de Sheffield (proyecto) (1952). ▶







Una serie de leyes urbanísticas que se adelantan o acompañan a la labor de reconstrucción —Town and Country Planning Act, 1944; Distribution of Industry, 1946; New Towns Act, 1946; Town and Country Planning Act, 1947— permiten el control y la planificación en casi todos los sectores de intervención, desde la clásica relación campo-ciudad al desplazamiento de las instalaciones industriales, desde la construcción de nuevas ciudades a la intervención en los centros históricos. El fruto más significativo de esta legislación, de los aparatos técnicos y administrativos que garantizan eficazmente su ejecución y del esfuerzo político y económico mantenido con relativa continuidad, a pesar de la sucesión en el poder de laboristas y conservadores, está constituido por las New Towns. Estas, junto con el plan del Gran Londres, de 1944, a cargo de P. Abercrombie, y concebido para descongestionar la capital mediante una expansión regional y acoger la población de las zonas subdesarrolladas, se relacionan evidentemente con la tradición de la ciudad-jardín, y han podido llevarse a la práctica gracias a la preparación política y económica de las comisiones Barlow, de 1940; Scott, de 1942; Uthwatt, de 1942; a la constitución del *Ministery of Town and Country Planning* (1943) y a la ya citada ley urbanística de 1947. Las New Towns dependen en el plano técnico de las *Development Corporations*, instituidas por la *New Towns Act* de 1946, a cuyo cargo corre su proyecto, construcción y gestión.

En cuanto a su trazado, las nuevas ciudades surgidas en la postguerra, como Stevenage, Crawley, Harlow o East Kilbride, difieren de la configuración de las *Garden-Cities* por su desarrollo extensivo, mientras que los ejemplos más recientes presentan zonas de densidad variable, una «espina» central de carácter más urbano, por los servicios allí concentrados, y una edificación residencial más densa y compacta; recordemos en particular la ciudad de Cumbernauld, en Escocia.

Otro fenómeno de la cultura arquitectónica inglesa de la postguerra, alentado por el grupo redactor de la revista *Architectural Review*, es el del *Townscape*; su principal intérprete, Gordon Cullen, lo define como «el arte con el que puede transformarse un grupo de árboles o de edificios, desordenando e insignificante, en una composición llena de significado, o el esquema de una ciudad entera trazado en un plano en un ambiente tridimensional vivo». Esta nueva clase de paisajismo, ligado también en muchos aspectos a la historia, cuida todos los detalles de la vida urbana (los colores, la textura de los materiales, la pavimentación de las calles, la disposición del terreno, los cerramientos, las zonas verdes, la señalización, etc.) que, muy importantes en los ambientes tradicionales, habían sido ignorados por el gusto racionalista.

Dentro del marco general de la *Englishness* debe mencionarse también el amplio programa de edificación universitaria, como tema afrontado de manera oportuna y eficaz ante el creciente número de estudiantes y, por tanto, como ejemplo de una política previsora, no sólo porque en muchos de los casos las nuevas universidades o sus ampliaciones se realizan en localizaciones condicionadas por preexistencias arquitectónicas y paisajísticas, resolviendo a veces de manera impecable la relación entre lo antiguo y lo nuevo, sino sobre todo porque es precisamente en este sector donde ha venido realizándose la mejor arquitectura inglesa.

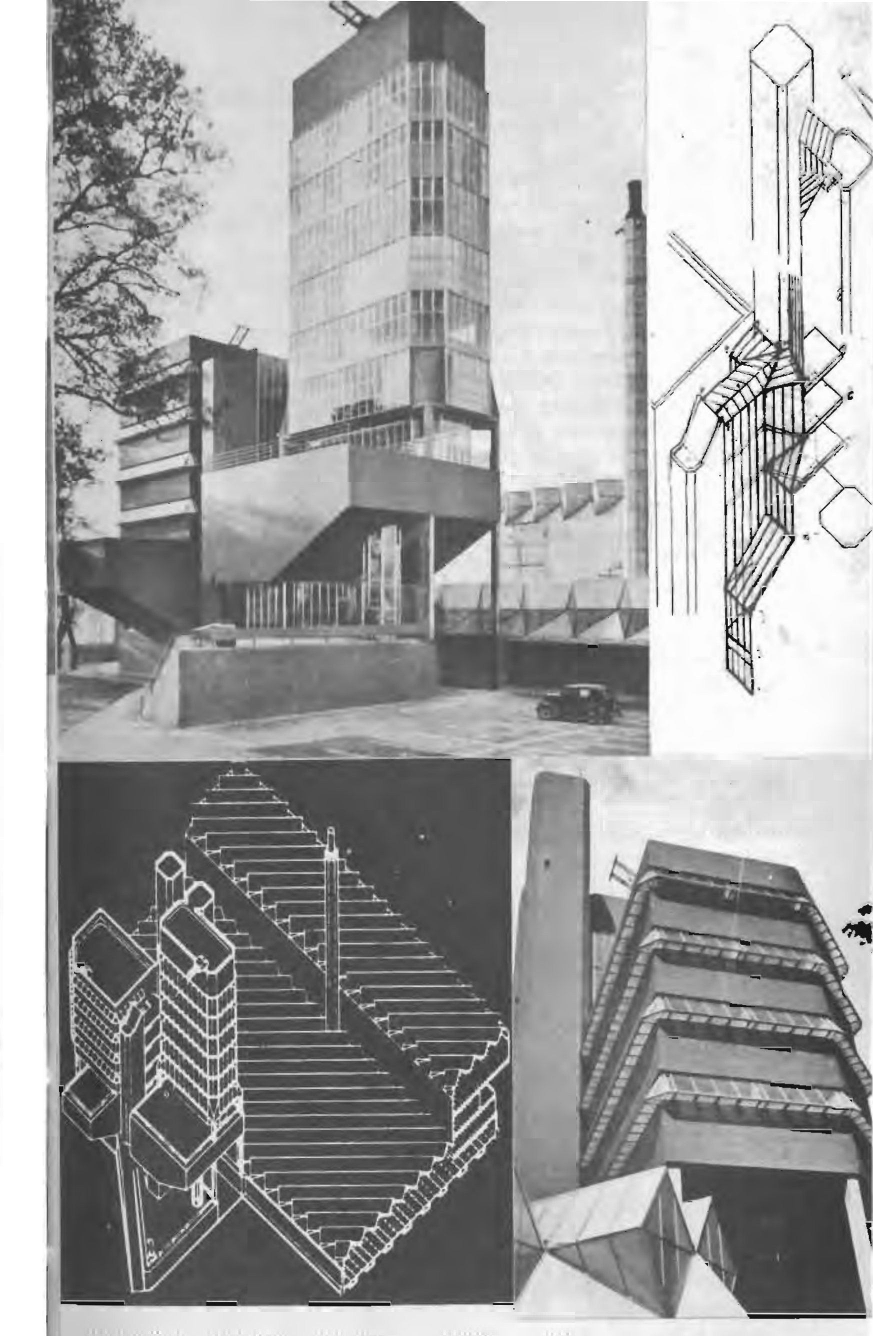
El tema de la arquitectura propiamente dicha requiere una revisión específica. Hasta hace algún tiempo la producción inglesa se admiraba en el exterior por la urbanística, por el compromiso social, por los rigurosos planes sectoriales (entre ellos los de escuelas y universidades), por la austeridad con que se establecían justificadas razones de prioridad en el interior de los diversos campos de intervención, etc. Y la uniformidad, el discreto anonimato, el pragmatismo, en una palabra, la falta de algo que destacase, parecía ser el tributo a pagar a cambio de

todas las ventajas ofrecidas por la situación británica. A partir de la segunda mitad de los años cincuenta, una vez conquistadas las posiciones mencionadas, la cultura arquitectónica inglesa parece exigir también la calidad, la individualidad, la fantasía, la originalidad. Entre los protagonistas de esta evolución recordemos a Alison y a Peter Smithson, autores de la escuela de Hunstanton, en Norfolk, de 1954 (considerada como el primer edificio brutalista), de los proyectos para el Golden Lane y para la Sheffield University, ambos de 1952, y del «Economist» Building, de 1964; Denis Lasdun, autor de una escuela elemental en Paddington, en 1955; del Royal College of Physicians, de Londres, en 1965; de la East Anglia University, de Norwich, en 1966, y de un edificio de apartamentos en St. James's Park, en Londres; James Stirling, autor entre otras obras de la Facultad de Ingeniería de Leicester (en colaboración con Gowan), en 1959; de la Facultad de Historia de Cambridge, de 1964; de la ampliación de la zona residencial de la Universidad de St. Andrew, de 1964, y de los laboratorios de investigación de la Dorman Long, en Middlesbourgh (proyecto de 1965).

Como siempre, por las limitaciones del presente estudio, no nos detendremos en el análisis de estos edificios, algunos de los cuales son muy importantes y figuran entre los más significativos realizados en estos últimos años. Dedicaremos, sin embargo, algo de espacio al debate sobre el posible subcódigo que surge de la arquitectura inglesa más reciente, para responder a la estructura que caracteriza nuestro libro y a la tesis de la existencia de un código virtual, en el que el componente «historia» predomina netamente en Inglaterra sobre el de la «utopía».

R. Banham, el crítico que más se ha ocupado de la

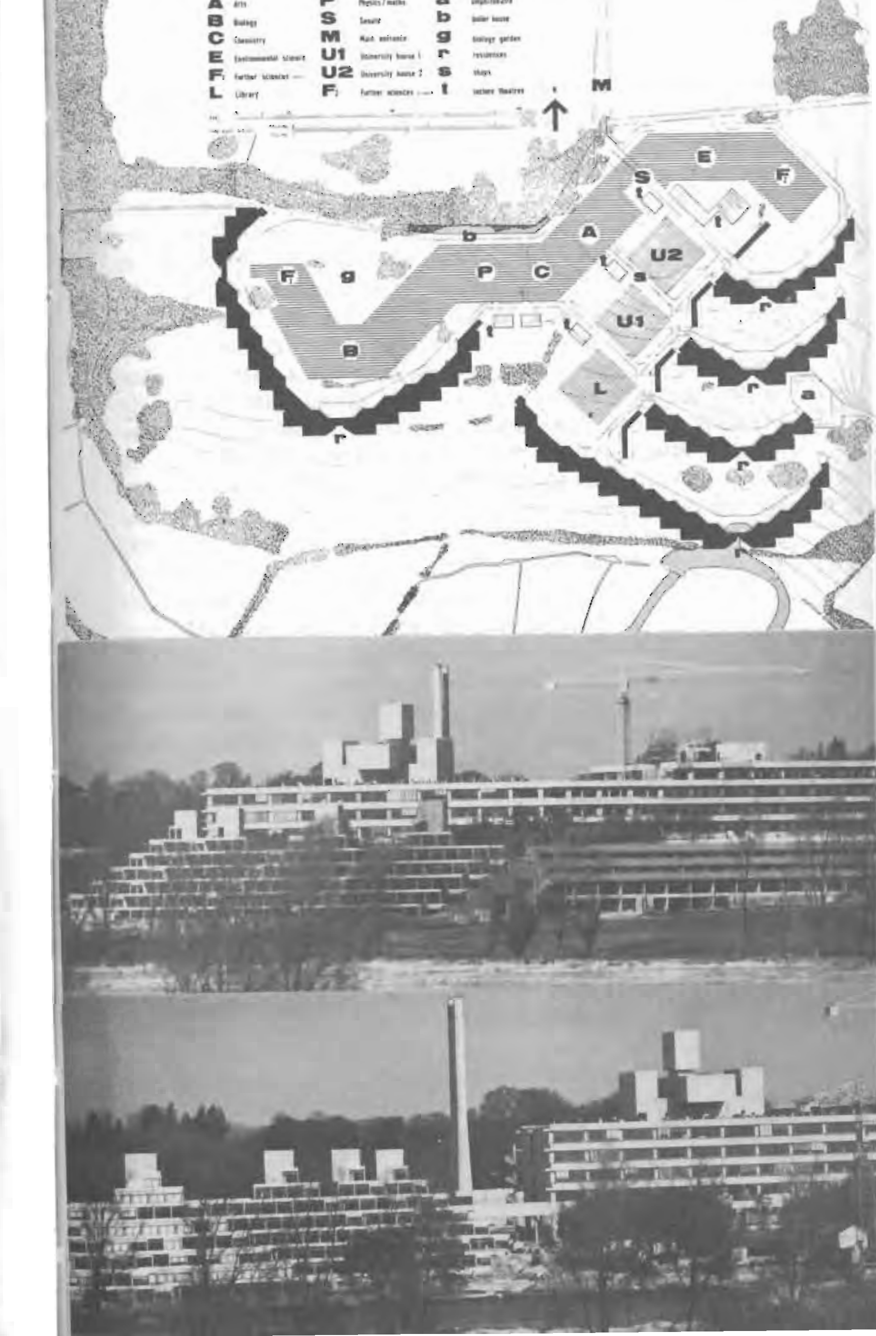
J. Stirling y J. Gowan, Facultad de Ingeniería de Leicester (1963). ▶



última producción arquitectónica, ha denominado con el término *New Brutalism* su tendencia más destacada.

¿Qué significa este término? En la base existía un sentimiento de frustración, causado en parte por las difíciles situaciones de la edificación inglesa en la postguerra, en parte por el disgusto por la hipocresía y los compromisos de los más antiguos (...). Ellos (los jóvenes arquitectos) tomaron como modelo la falta de compromiso de Mies van der Rohe y de Le Corbusier, su transparencia intelectual, su manifestación sincera de estructuras y materiales (...). En este período, sin embargo, el extremismo puritano de los brutalistas ingleses estaba incorporado a un movimiento internacional más amplio, en el que coexistían corrientes de diferentes orígenes que tenían finalidades diversas, como la pintura informal de Jackson Pollock, la planta informal de la Capilla de Ronchamp, el «art brut» de Dubuffet y el «béton brut» de la Unité d'habitation de Marsella (...). Un intento fundamental del brutalismo ha sido siempre el de determinar para cada construcción una concepción «necesaria» (tal como lo entendía Smithson) desde el punto de vista de la estructura, del espacio y de la organización del material. Esta concepción, expresada con perfecta honestidad, dará lugar a una imagen arquitectónica inconfundible[3].

En realidad, si se lee la totalidad del escrito de donde hemos extraído estas citas, y otros ensayos de Banham, la noción de *New Brutalism* resulta bastante más confusa de lo que aparece en los comentarios que hemos reseñado. Banham, para tratar de delimitar mejor esta corriente, además de recurrir a una figuración del informalismo que poco tiene que ver con la exigencia de rigor mencionada, compara unas obras sustancialmente distintas a las de la llamada «generación del 47» de los arquitectos ingleses. En el panorama internacional del brutalismo encontraría así cabida, al lado de algunos edificios de Le Corbusier y de Mies, la Galería de Arte de la Universidad de Yale, de Louis Kahn; la guardería



D. Lasdun, Universidad de East Anglia, en Norwich. ▶

de Aldo van Eyck, en Amsterdam, por no hablar de la admiración que, siempre según Banham, sentirían los jóvenes brutalistas ingleses hacia Palladio, hacia los arquitectos barrocos Vanbrugh y Hawksmoor, o hacia la ingeniería del XIX. Aparte de la heterogeneidad de estas fuentes de inspiración, la definición de *New Brutalism* indica demasiadas cosas para no significar en realidad ninguna; y no es casualidad que artistas de probado talento, como Stirling, hayan rechazado esta etiqueta con decisión. Sin embargo, no es necesario rechazarla por completo, si se acepta como un gusto no tanto «suaviter in modo» como «fortiter in re», dotado de «Je-m'en-foutisme» y de «bloody-mindedness» (expresiones todas de Banham), que se sitúa entre el informalismo y el Pop Art y que no sólo tiene que ver con la arquitectura, sino que representa una corriente del gusto común a la pintura, a la decoración, a la moda, al cine y, sobre todo, al grafismo. Entendido en este sentido, siendo cierto que el *New Brutalism* nace en Inglaterra, no es, sin embargo, el componente más típico del gusto contemporáneo inglés y, por lo tanto, es difícilmente asumible como el subcódigo fundamental de su arquitectura.

Proponemos, por tanto, denominar como *Englishness* a la arquitectura británica más reciente, adoptando una expresión ya usada por Pevsner en otra ocasión [4] y pretendiendo significar un conjunto de características que trascienden su evidente implicación nacional. El propio compromiso sociológico, la plataforma urbanística y la constancia tipológica de la arquitetcura inglesa la distinguen nítidamente de la producida en otros países. Aquí, como en Holanda, el Movimiento Moderno ha ganado su batalla: la arquitectura de los arquitectos predomina incluso cuantitativamente sobre la de las «oficinas técnicas» anónimas de las empresas constructoras también anónimas. Con la diferencia de que Holanda alcanza el punto más alto entre las dos guerras, adaptando el código racionalista a las necesidades prácticas locales y a los movimientos figurativos autóctonos, mientras que

Inglaterra ha llegado ahora a su momento más significativo, corrigiendo las distorsiones del racionalismo producidas por el *International Style*. Ya hemos reseñado el hecho de que la cultura inglesa parece haber esperado a que el Movimiento Moderno se convirtiese en historia para aportarle su contribución, y consideramos el parámetro de la historia como el más característico del *Englishness*. En efecto, ninguna otra producción nacional aparece tan ligada a la tradición como los arquitectos ingleses lo están a la cultura de su palladianismo, a sus antecesores pre y postjonesianos, al clasicismo de Nash, al estructuralismo de Paxton. Pero el interés por el pasado no se limita a la tradición nacional ni a la historia de la Edad Moderna, es decir, a la del Renacimiento y Barroco; son fundamentalmente la «tradición de lo nuevo», la arquitectura de la Edad Contemporánea, el protorracionalismo, el neoplasticismo y sobre todo el constructivismo ruso quienes influyen en la generación de arquitectos ingleses que ha alcanzado hoy su plena madurez. El caso más típico de este *bricolage* historicista lo constituye la obra de Stirling. Como ya se ha observado, «el juego del atribucionismo, el que sirve de pretexto a la obra de Stirling (...) nos propone bastante paradigmáticamente su labor de búsqueda como una operación de rastreo en la historia de la producción de los últimos doscientos años que lleva a cabo cotidianamente cada arquitecto, consciente de su propia condición histórica. El patrimonio lingüístico puesto a disposición de la arquitectura moderna se recupera de este modo mediante investigaciones que tratan de dilatar, enriquecer y, en el límite, exasperar las posibilidades semánticas de ese propio lenguaje» [5]. Pero, a nuestro juicio, lo más importante es que este enriquecimiento y esta profundización en la historia logran producir imágenes completamente inéditas, en las que ya no son reconocibles las «alusiones» particulares, y al mismo tiempo, carentes de ese sentido de provisionalidad y de moda que caracteriza tantas de las expresiones arqui-

tectónicas realizadas en otros lugares, precisamente por ese apoyo en la experiencia histórica. En otros términos, la producción de la *Englishness* no refleja una originalidad absoluta, sino unos mensajes siempre cambiantes pero decodificables en base a parámetros conocidos, sobre todo en cuanto se refiere a la claridad y legibilidad de la planta, de la estructura, de los materiales; el único factor de ambigüedad puede radicar, sin embargo, en la falta de identificación inmediata de las tipologías y de los usos, pero conocemos, por otra parte, el papel que desempeña en la comunicación el factor de la ambigüedad, eliminando del lenguaje la redundancia y la evidencia. Desde el punto de vista del lenguaje podemos decir que los edificios a que nos referimos (la Facultad de Historia de Cambridge, la Universidad de East Anglia, etc.) constituyen ejemplos de una arquitectura que, aun siendo bastante avanzada, nunca se convierte en *autre* o vanguardista. Y esta situación de límite representa otra de las características de esta tendencia que llamamos *Englishness.* En la definición de esta última, como ya hemos observado, ha colaborado también la historiografía reciente y la ya mencionada relación entre historia, crítica y proyecto. Haciendo referencia al *Architectural Principles in the Age of Humanism,* Tentori escribe: «El libro de Wittkower, como las ilustraciones de la tratadística del Renacimiento y sus lúcidos argumentos sobre la historia, sobre la simetría, los 'principios', la proporción armónica, etc., ha originado una situación cultural de la que surgieron, en primer lugar, proyectos como los Smithson para Hunstanton y Coventry, y posteriormente otros proyectos más libres e informales» [6]. La obra de Pevsner está implicada más directamente en la relación historia-proyecto, como lo demuestra su actividad de investigación y la que realizó en la redacción de *The Architectural Review.* Por su parte, Banham escribía en 1955: «No puede comprenderse tampoco el fenómeno brutalista sin darse cuenta de que la nueva historiografía artística ha penetrado en

profundidad en el pensamiento arquitectónico progresivo y en los métodos de enseñanza, así como en el propio lenguaje adoptado en las relaciones entre arquitectos y críticos» [7].

A la *Englishness* pertenece también la disciplina del *Townscape,* típico producto de la tradición, de las costumbres y del gusto británicos, en el propio campo de la representación arquitectónica: los dibujos de Gordon Cullen se han convertido rápidamente en un modelo internacional, y los restantes dibujantes ingleses han demostrado, entre diversas polémicas sobre la *gestalt* o el diseño básico que puede representarse todavía la arquitectura y la urbanística mediante la perspectiva, han establecido quizá el modo en que la perspectiva puede constituir todavía una «forma simbólica» de nuestra época. Esta estimable producción gráfica, que se inserta en el gusto del Pop Art, se encuentra nuevamente en los proyectos del grupo *Archigram,* del que nos ocuparemos en el capítulo sobre la utopía, pero que en cuanto concierne al campo gráfico constituye una enésima manifestación de la cultura de la *Englishness.*

Neorrealismo y neoliberty

En el capítulo sobre el racionalismo hemos soslayado la actividad arquitectónica italiana del período entre guerras, no porque no existiesen obras de una cierta importancia (la casa del Fascio de Terragni, la estación de Florencia del grupo Michelucci, las realizaciones urbanísticas de Sabaudia, etc.), sino porque, dado lo reducido de este texto, hemos tenido que hacer sitio a la producción de otros países, respecto a la cual la italiana desempeñó un papel secundario. En resumen, y exceptuando la obra crítica de Edoardo Persico, autor que, por otra parte, no ha llegado a expresarse del todo, la arquitectura italiana de aquella época no importa tanto por sí misma como por lo que consiguió realizar a

pesar de las «dificultades políticas» del país, gracias al compromiso moral y civil de algunos de sus protagonistas. Y, sin embargo, la generación que se formó en aquella época (los Samoná, Ridolfi, Quaroni, el BBPR, Albini, Gardella, etc.) ha sido la que tras la liberación ha dado lo mejor de la arquitectura italiana contemporánea, llevando después de 1945 la actividad italiana a la escena internacional. Italia ocupa un puesto en la cultura arquitectónica internacional no sólo por la producción de dichos arquitectos, sino también por algunas felices realizaciones en el campo del *design* y sobre todo por su tradición de estudios teórico-críticos, cuyo sector arquitectónico, que tiene como tema el Movimiento Moderno, se ha incrementado notablemente en estos últimos años (Ragghianti, Argan, Brandi, Zevi, Benevolo, Portoghesi, Tafuri, etc.).

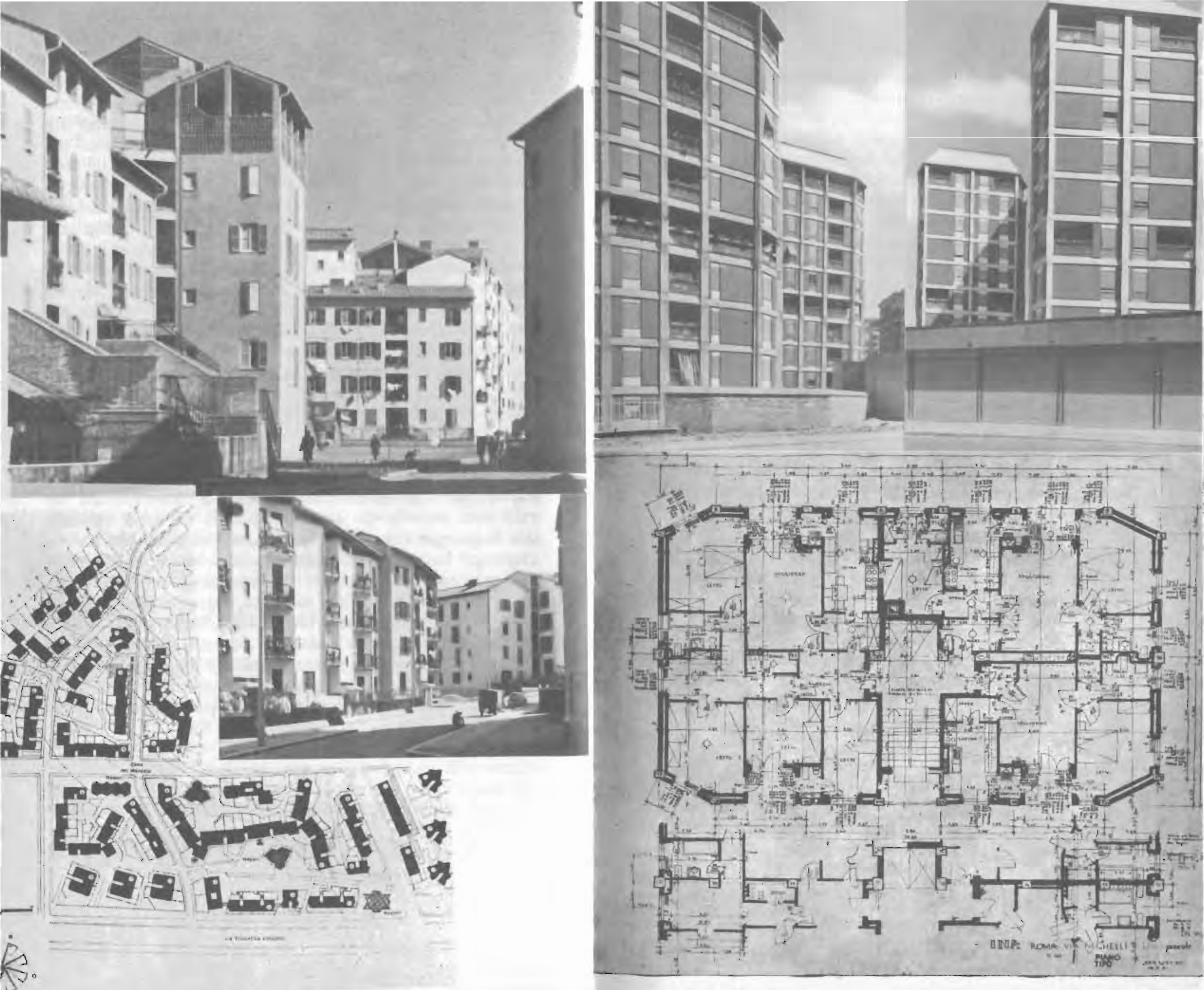
Así pues, lejos de intentar reducir la rica y compleja actividad arquitectónica italiana de estos últimos treinta años (quizá la menos equilibrada respecto a los otros países, entre las soluciones brillantes y la poca calidad del nivel medio) a las dos tendencias más conocidas, el neorrealismo y el neoliberty, que representan más bien fenómenos superficiales, creemos, sin embargo, que son éstos, en la medida que estudiaremos, los que aparecen, junto con la corriente italiana de la arquitectura orgánica, como los únicos movimientos colectivos que disponen de un cierto aliento o ambición nacionales.

El neorrealismo nace relacionado con el movimiento hacia la arquitectura orgánica, promovido por Zevi en 1945, y puede afirmarse que, como el neoempirismo escandinavo, como el *Bay Region Style* y como otros movimientos llamados regionalistas, constituyó, se quiera o no se quiera, su versión italiana. La crítica de la arquitectura orgánica hacia el racionalismo, a su abstracción ideológica, a su vocación tecnológica o a su purismo lingüístico; las exhortaciones del movimiento orgánico para recuperar los aspectos psicológicos, ambientales y naturales, para redimensionar la escala de las intervenciones,

para adaptarse más pragmáticamente a las condiciones histórico-sociales propias de cada colectividad, se entendieron, correcta o equivocadamente, y junto con las orientaciones de Gramsci para una cultura nacional-popular, como los parámetros de referencia para la obra de reconstrucción y, en general, para la nueva arquitectura de la nueva Italia surgida de la Resistencia.

Por otra parte, estos parámetros parecían adaptarse a una situación objetiva que existió en el país durante más de una década, desde el final de la guerra: la fuerte demanda de viviendas, la pobreza de la industria, la necesidad de que en la obra de reconstrucción se utilizase una enorme cantidad de mano de obra no cualificada, fenómenos que llevaron a aquel emblemático «Plan de incremento del empleo obrero-viviendas para trabajadores», que trataba de resolver mediante un único recurso una necesidad doble. Y si en otros países la reconstrucción de la industria precedió a la del patrimonio arquitectónico, no fue posible en Italia: *a*) porque en muchas regiones la industria no podía ser reconstruida, primero había que implantarla; *b*) porque la construcción de viviendas trataba de reparar no sólo el daño causado por la guerra, sino también una antigua injusticia social; *c*) porque la propiedad inmobiliaria ha desempeñado siempre un papel importante en la economía nacional. Una situación, por tanto, de extrema urgencia que parecía impedir todo programa a largo plazo, imponiendo la utilización inmediata de todas las fuerzas disponibles: el capital público, la inversión privada y las aptitudes artesanales del sector de la construcción, recurriendo a obreros del campo, cuyo éxodo se inicia precisamente en estos años.

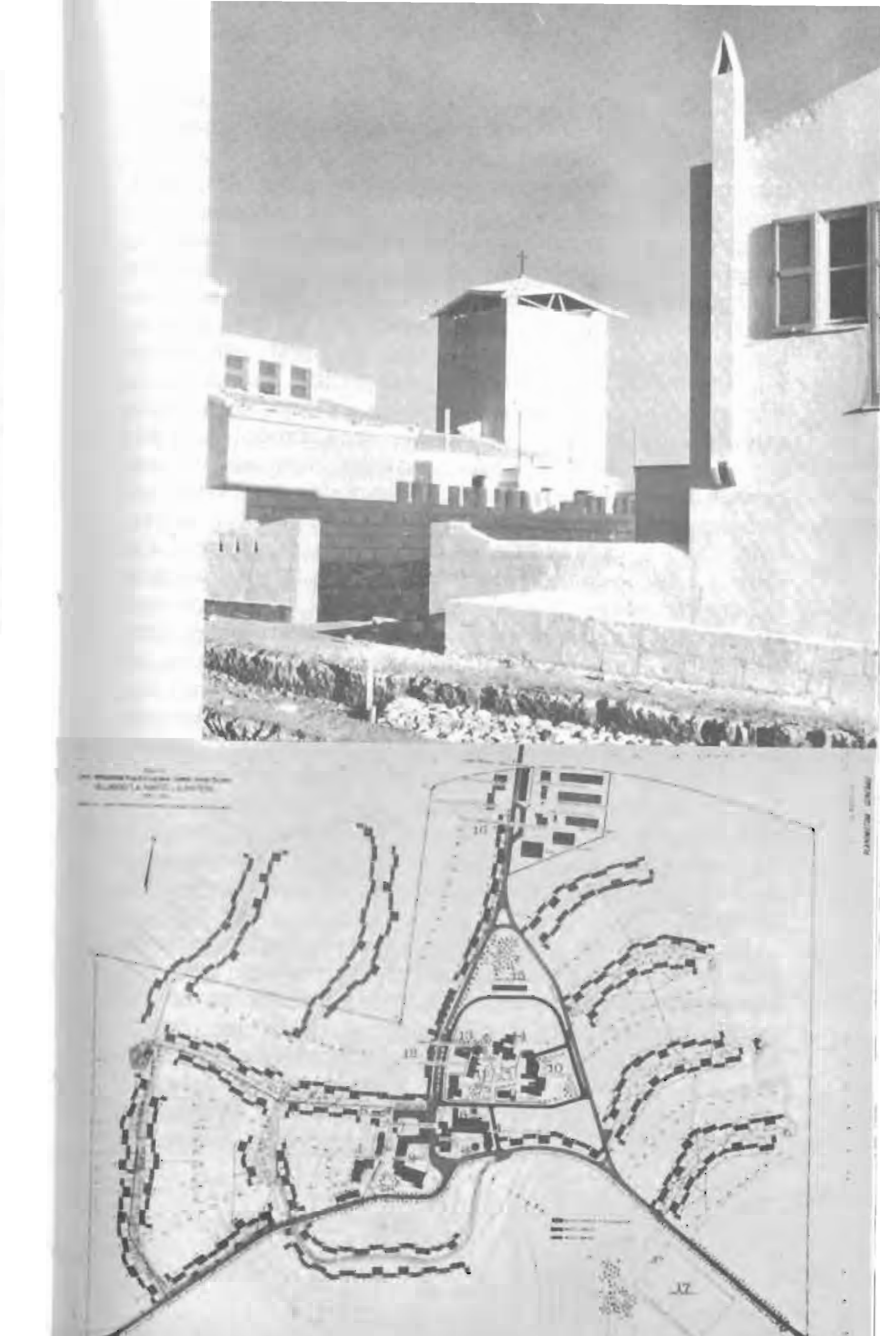
(A la izquierda.) Grupo Quaroni-Ridolfi, barrio Tiburtino, Roma (1950).
(A la derecha) M. Ridolfi, casas INA en el viale Etiopia, Roma (1951). ▶


ROMA
PIANO
TIPO

Si bien fueron la pequeña burguesía y algunos sectores de la *élite* proletaria quienes iban a disfrutar de los nuevos barrios subvencionados —y éste es el campo de mayor interés en el período que estudiamos, e incluso en la época actual—, los nuevos asentamientos se concibieron y proyectaron para los que habían perdido sus hogares, para los chabolistas y para los inmigrados del campo. Pareció lícito, por tanto, abandonar el modelo de las *Siedlungen* y de los propios conjuntos construidos por las instituciones autónomas con viviendas populares de imagen protorracionalista, estableciendo para estas nuevas categorías de usuarios un hábitat que reprodujese, aunque con distintos estándares, un ambiente de barrio obrero urbano y tradicional o de comunidad rural. Como se ha observado, el lenguaje arquitectónico para realizar tal programa parece que «pudiera sólo encontrarse recurriendo a un patrimonio de formas y de métodos que con aproximación podría definirse como cultura artesana, cuya actualidad y validez se ponía de manifiesto por el propio Pagano en una de sus célebres colecciones de fotografías. El gusto por lo espontáneo, por lo rústico y lo anónimo, había tenido ya, por otra parte, un fuerte arraigo a lo largo del siglo, por así decirlo, estaba ya en la sangre de aquella generación de mediana edad que en aquel momento mantenía el timón de la cultura arquitectónica» [8]. Retomando nuevamente nuestro código virtual, puede decirse que es otra vez la componente de la «historia» (entendida ahora en un sentido vernáculo) la que predomina sobre la de la «utopía».

Dentro de este espíritu nacieron, con las correspondientes diferencias ambientales, el barrio de Tiburtino, en Roma, de 1950, obra de un grupo dirigido por Ridolfi y Quaroni; el barrio de La Martella, de Matera, en 1951 (a cargo de Quaroni); las Case INA, realizadas

Grupo Quaroni, aldea La Martella, Matera (1951). ▶



por Ridolfi en el viale Etiopia de Roma en el mismo año, considerado por muchos como la obra maestra de la arquitectura italiana de la primera postguerra. Estos fueron los ejemplos neorrealistas más conocidos, pero otros muchos conjuntos de la misma tendencia se realizaron en los cincuenta en diversas localidades italianas, especialmente en el centro y en el sur, y proyectados fundamentalmente por arquitectos de la escuela romana.

Al lado de las motivaciones socioeconómicas e ideológicas, que hemos reseñado en primer lugar, contribuyó a la formación de la corriente neorrealista una instancia relativamente nueva y más definida, la semántica. Si la exigencia de realizar los barrios «analizando composiciones urbanísticas variadas, movidas, articuladas, que creasen ambientes acogedores y tranquilos, con vistas diferentes desde cada lugar y dotadas de amplia vegetación, donde cada edificio tuviera una fisonomía distinta (...)» —como recomendaban los difundidísimos folletos del «Plan para el incremento del empleo obrero-viviendas para trabajadores», distribuidos en los años cincuenta—, era fruto de una orientación orgánica, el neorrealismo adquiere de suyo un evidente intento comunicativo. Y puesto que el acto de la comunicación implica siempre un recurso a lo ya conocido, se explica la referencia al ambiente del pueblo, la evocación de lo rural o artesanal, el desorden propio de la arquitectura llamada espontánea; esa comunicación era, en última instancia, una especie de mímesis de la naturaleza, de una naturaleza pasada a través del folklore y de la tradición.

En el tema de la comunicación hace falta relacionar la arquitectura neorrealista con el neorrealismo que, con bastantes años de anticipación, había influido en la literatura, en la pintura y especialmente en el cine, campo en el que esta corriente produjo sus mejores experiencias. No hay duda de que ha habido un denominador común entre el neorrealismo pictórico de un Guttuso, la abundante literatura sobre la Resistencia, el neorrealismo cinematográfico de Rossellini, Visconti o De Sica, por un lado, y el neorrealismo arquitectónico, por el otro, de manera que este clima unitario ha sido el último en la cultura italiana que ha recogido diferentes manifestaciones artísticas bajo una misma enseña. Pero al lado de los aspectos que unificaron estas experiencias predominan los que las dividieron. Como se ha observado, «sin negar (...) su valor común, surgido de la Resistencia, de búsqueda de contenidos populares y unitarios, es necesario observar que el cine neorrealista ha conseguido desarrollarse de una forma verdaderamente popular, difundida y al alcance de todos, mientras que la la arquitectura neorrealista (...) ha creado, ciertamente, obras de mucha importancia, pero que, sin embargo, no han sido suficientes para determinar una asimilación generalizada y auténticamente democrática» [9]. Además, y sin contar evidentemente los diferentes medios de expresión, la mayor diferencia entre el cine y la arquitectura neorrealista radica en que en el cine el neorrealismo ha codificado una serie de parámetros, de técnicas, de actitudes, en una palabra, ha constituido una escuela (como en la arquitectura el racionalismo), a la que deben referirse todavía muchos de sus realizadores, mientras que el neorrealismo en arquitectura no ha superado los términos de una cultura postbélica con todas las dudas y las ambigüedades propias del concepto de cultura popular. Portoghesi pone de manifiesto un equívoco fundamental: «Mientras que el clima de la ciudad preparaba el arraigo y la generalización de la *cultura de masas,* nos obstinábamos por parte de los arquitectos en recuperar y estudiar una *cultura popular* que no sabía

(Arriba, a la izquierda.) R. Gabetti y A. D'Isola, Bottega d'Erasmo, Turín (1953-1956); *(abajo)* V. Gregotti, L. Meneghetti, G. Stoppino, interior de una tienda, Novara (1955), y sillón.
(A la derecha.) BBPR, la torre Velasca, Milán (1958); I. Gardella, casa en las Zattere, Venecia (1957). ▶



y no podía resistir el duro enfrentamiento con el mundo y con el estilo de vida de la ciudad» [10].

Si el neorrealismo es uno de los diversos movimientos regionales de revisión postracionalista, el neoliberty participa y quizá se anticipa a una actitud que será siempre más próxima a la investigación arquitectónica actual; aquella en que la componente «historia» de nuestro código virtual adquiere características tan evidentes que constituye una auténtica y verdadera tendencia, el historicismo. Nos referiremos a éste en un apartado específico, limitándonos aquí a su manifestación italiana.

El neoliberty no nos interesa sólo por algunas de las realizaciones de los arquitectos de Turín R. Gabetti y A. D'Isola, que en su Bottega d'Erasmo produjeron el edificio más típico de esta corriente; ni por la producción de algunos jóvenes arquitectos milaneses; ni por sus particularidades morfológicas y sintácticas tan difundidas que influyeron en muchas obras no siempre clasificables como neoliberty, sino sobre todo como actitud de revisión crítica y de recuperación histórica de algunos aspectos del Movimiento Moderno, que habían quedado, como se ha señalado más arriba, sin expresarse del todo o sin explorar. Esta actitud pertenece a la tendencia internacional que acabamos de mencionar con el nombre de historicista. Veamos ahora sus motivaciones y sus experiencias más destacadas en la situación italiana. Esta registró precisamente en los años cincuenta una importante expansión en la edificación, que no se correspondió ni con una planificación urbanística adecuada ni con una renovación lingüística y arquitectónica, como era de esperar con tal cantidad de personas trabajando. Así pues, la esperada expansión del Movimiento Moderno aparece como un mero fenómeno cuantitativo, rico en contradicciones, con costosas contra-





G. Michelucci, iglesia de la Autopista del Sol, Florencia (1962).
P. Portoghesi, casa Baldi, Roma (1962). ▶

partidas y con exiguos márgenes para intervenciones correctoras. Ante esta «situación rechazable», la cultura arquitectónica italiana, especialmente bajo el efecto de la falta de voluntad política en el tema del urbanismo, se dirigió en primer lugar hacia sectores extradisciplinares: la sociología, la economía, o al compromiso directo en la actividad administrativa. De ello derivaron algunas ventajas indudables, como una mayor toma de conciencia de la realidad social, la aspiración a un mayor rigor crítico y operativo, la exigencia del análisis y de la investigación interdisciplinar. Pero este tipo de orientación, por así decirlo, «no proyectual», tuvo también resultados negativos: un anquilosamiento de la disciplina arquitectónica y de su didáctica, una sensación de desconfianza en sus posibilidades autónomas, una cierta actitud de frivolidad y el propio desplazamiento de la componente arquitectónica de los grupos de trabajo interdisciplinar, sustituida por una ingeniería civil más «práctica» y «dispuesta». Con el neoliberty se intentó invertir esta tendencia, aunque fuese polémicamente; fue una tentativa por parte de los arquitectos para corregir los errores de funcionamiento, actuando principalmente sobre los términos propios de su disciplina. En otras palabras, se creyó oportuno modificar el lenguaje, las técnicas y las tipologías en tal grado que pudiera esperarse un cambio consiguiente en los significados y en los comportamientos. Esta revisión operativa se asoció a otra de carácter histórico y crítico. Se determinaron en el Movimiento Moderno algunas posibilidades todavía vivas, se reconoció que muchos códigos, subcódigos y léxicos habían quedado inoperantes e incompletos, marginados ante otras tendencias de la misma época, pero más pregnantes y afortunadas. El *Art Nouveau* representa el caso más típico; tras unos pocos años





F. Albini, almacenes «La Rinascente», Roma (1957-1958).
F. Viganó, Instituto Marchiondi, Milán (1958-1959).
G. Valle, oficinas Zanussi-Rex, Pordenone (1959-1961).
▶

de elevada producción, esta corriente, cuyos elementos han permanecido siempre indiferenciados para la crítica, fue interrumpida por la primera guerra mundial y se convirtió en un vocabulario malentendido y difundido sólo en los centros marginales. Por otra parte, el neoliberty italiano, en su actividad de recuperación histórica, no se ha limitado exclusivamente a reexaminar el *Art Nouveau*; la obra de Horta no ha constituido el foco de su interés, sino la de Mackintosh y la del primer Wright, y la familia geométrico-morfológica que la acompañó, y con ellas se han revisado las obras de Dudok y de la escuela de Amsterdam, muchas de las cuales quedaron oscurecidas por el éxito de *De Stijl*.

Por otra parte, se ha observado que en esta revolución disciplinar del neoliberty hubo más de una intención sociológica:

> Para los turineses, de extracción predominantemente católica —escribe Portoghesi— siginificaba volver a interesarse por los valores supervivientes de la burguesía, reconocer la responsabilidad de esta clase en los conflictos de la transformación de las estructuras, replantearse una temática de adecuación del nuevo orden social compuesto, a los modos de decoroso autocontrol de la burguesía europea más progresista (...). Para los milaneses, de formación fundamentalmente marxista, el neoliberty representó un gesto de protesta, una voluntad de reflejar una situación ya juzgada negativamente, una especie de irónico retrato de la burguesía italiana, frenada todavía por prejuicios precapitalistas, que trataba de malgastar de golpe los jugosos beneficios de cincuenta años de experiencias europeas [11].

Aunque no quieran reconocerse estas intenciones, es cierto que el neoliberty planteó el problema de encontrar un significado para la arquitectura de la sociedad opulenta; de someter a duda la función como único sentido de la arquitectura; de enriquecer el vocabulario arquitectónico; de considerar, sobre todo, el problema de la continuidad o la crisis del Movimiento Moderno, como argumentaba Rogers en un editorial de la revista *Casabella-continuità* que en aquel tiempo reclamó las mejores energías y penetró en el núcleo de todo el debate arquitectónico italiano.

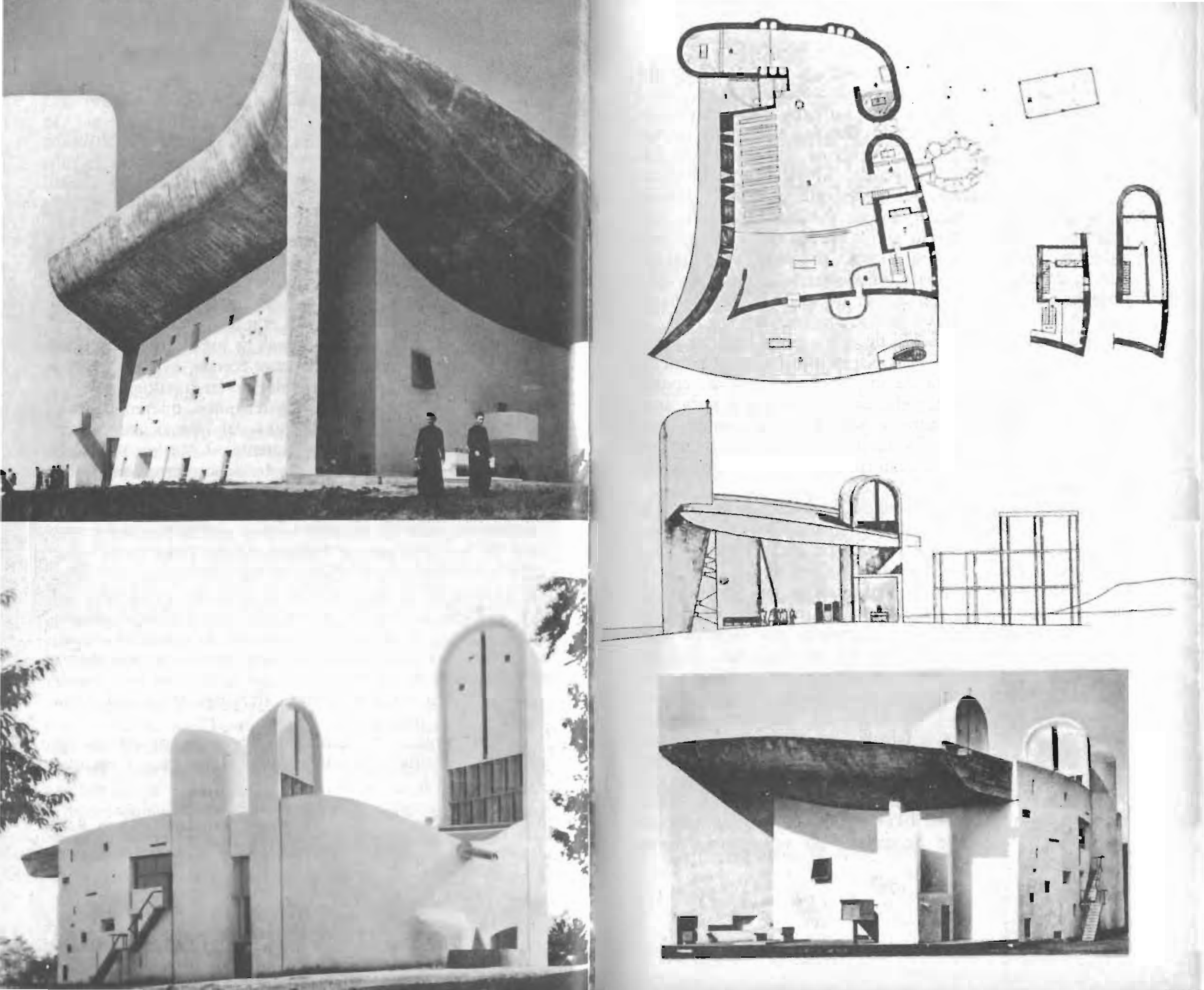
Historia y proyecto

Intentando encuadrar la arquitectura contemporánea en un código-estilo virtual que rechaza la situación actual y que consta de un componente histórico y de otro utópico, nos hemos ocupado hasta ahora de la recuperación histórica llevada a cabo por algunas tendencias o subcódigos nacionales. En el presente apartado, y haciendo siempre referencia a la componente histórica, tratamos de recoger algunas obras y experiencias que se remiten a la historia de diversas formas e independientemente, hasta donde es posible, de su institución como corrientes nacionales. En otros términos, queremos estudiar las diversas manifestaciones del historicismo internacional, asumiendo la componente «historia» de nuestro modelo como si fuese una tendencia amplia y autónoma.

Es evidente que la investigación arquitectónica más reciente expresa un notable interés por la historia y que uno de sus argumentos fundamentales es el de la relación historia-proyecto. Como se ha observado: «*El libro de historia de la arquitectura al lado del tecnígrafo, sobre la mesa de dibujo,* no es sólo una brillante imagen inventada por la crítica para describir la situación actual, sino también una referencia muy precisa a una nueva dimensión de la cultura, a la que se recurre con mayor convicción en estos años para iluminar el campo de la investigación proyectual» [12].

Sin embargo, a diferencia de otras épocas en que se realizaba de una forma unitaria este recurso al pasado,

Le Corbusier, capilla de Notre-Dame du Haut, en Ronchamp (1950-1955). ▶



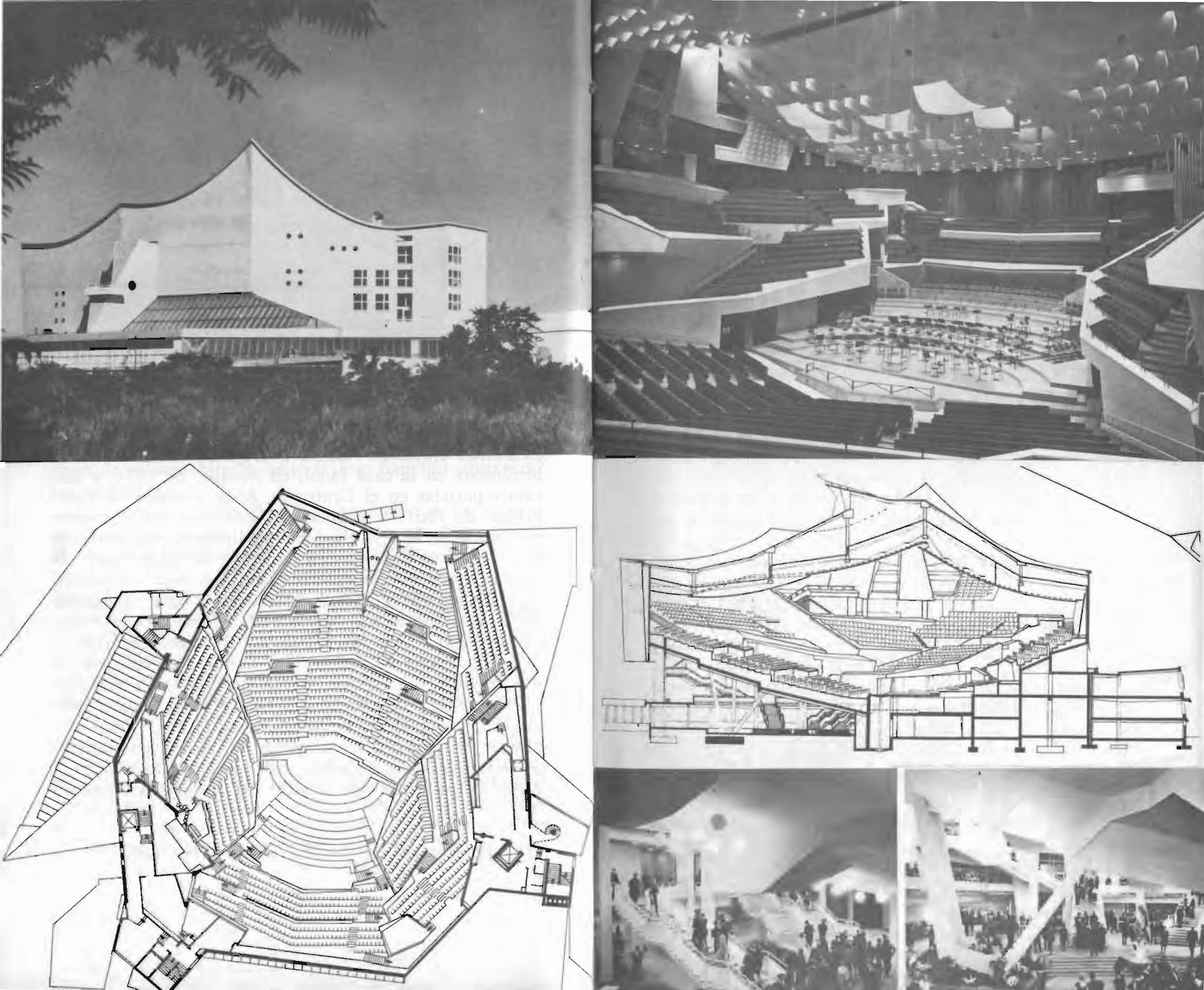
porque era compartido por todos y porque se ponía en duda la totalidad del código que ahora está en vigor, actualmente falta ese consenso unitario hacia el pasado (aunque esto ha permanecido siempre como una operación de vértice, de *élite*), no existe la voluntad de rechazar por completo el código del Movimiento Moderno. Y esta es una característica invariante en el historicismo contemporáneo: tiende a transgredir este cóligo en más ocasiones, a enriquecerlo con virtudes de modelos más antiguos, pero al mismo tiempo pretende un lenguaje que se desarrolle en continuidad con él. En este sentido sería quizá más correcto hablar de un manierismo parecido al instaurado en el tardorrenacimiento.

En cuanto que operación de *élite*, ajena en gran parte a la gran mayoría, el historicismo internacional contemporáneo no se presenta de una manera unívoca, aparte de la invariante mencionada; de tal forma que para analizar este fenómeno, aunque sólo fuera a grandes rasgos, tendríamos que individualizar y clasificar todos los tipos de referencia a la historia que han ido utilizando los arquitectos.

La primera y más difundida apelación a la historia es la que actúa en el ámbito mismo del Movimiento Moderno, la que busca la «tradición de lo nuevo» (para satisfacer en un cierto sentido esa exigencia de continuidad de la que se ha hablado más arriba), retomando, como hemos podido ya observar a propósito del neoliberty, tendencias, léxicos y elementos que habían quedado marginados por el éxito del racionalismo. Parecen revestirse así de un nuevo interés todas aquellas orientaciones arquitectónicas que precedieron a dicho código-estilo, como la arquitectura de los ingenieros, el *Art Nouveau*, el protorracionalismo, la escuela de Amsterdam, el siglo XIX, etc. En cuanto al neoexpresionismo, sólo en parte constituye una reinterpretación, puesto que obras como el núcleo residencial *Romeo y Julieta*, realizado en Stuttgart entre 1954 y 1959, o la *Philharmonie* de Berlín (1963), de Scharoun, no representan tanto

un retorno al expresionismo histórico como su propia evolución ininterrumpida. También dentro de la recuperación de la «tradición de lo nuevo», en este caso de la vanguardia histórica, se retoman motivos neoplásticos, futuristas y sobre todo del constructivismo ruso, sirva como ejemplo el caso de la Facultad de Ingeniería de Leicester, de 1963, realizada por Stirling y Gowan, que pone de manifiesto claramente, entre otras, su relación con el Club de los Trabajadores del Transporte, realizado en Moscú en 1928 por K. S. Melnikov. Por otra parte, los propios maestros del Movimiento Moderno, en las obras realizadas tras la última guerra, han retomado características ya presentes en sus edificios de los años veinte y en las respectivas tendencias del gusto. Le Corbusier, con la capilla de Notre-Dame du Haut, en Ronchamp (1950-55), realiza una de las obras más originales y paradigmáticas de nuestra época, pero también una configuración plástica de indudable carácter purista. El mismo arquitecto vuelve a proponer motivos «mediterráneos» en la casa Jaoul, en Neuilly, de 1954, y mecánico-puristas en el Centro de Artes Visuales de Cambridge, de 1961. Y tampoco ha sido ajeno Le Corbusier al sentido de la historia como tradición de un ambiente local, como demuestra con las obras de Chandigarh, la nueva capital del Punjab. Todavía son más «historicistas» algunas de las obras del último Wright: pensemos en el «protorracionalista» Masieri Memorial, de Venecia, de 1953; en la Price Tower, del mismo año (vinculada por el tipo de decoración, como ya se ha dicho, a un proyecto análogo, el de la St. Mark's Tower, de 1929); en el expresionismo-liberty de la sinagoga Beth Sholom, realizada en Philadelphia en 1959. Y estos «retornos» del maestro no se deben del todo a una especie de estancamiento creativo, sino fundamentalmente al deseo de reanudar un diálogo con su pasado, con su

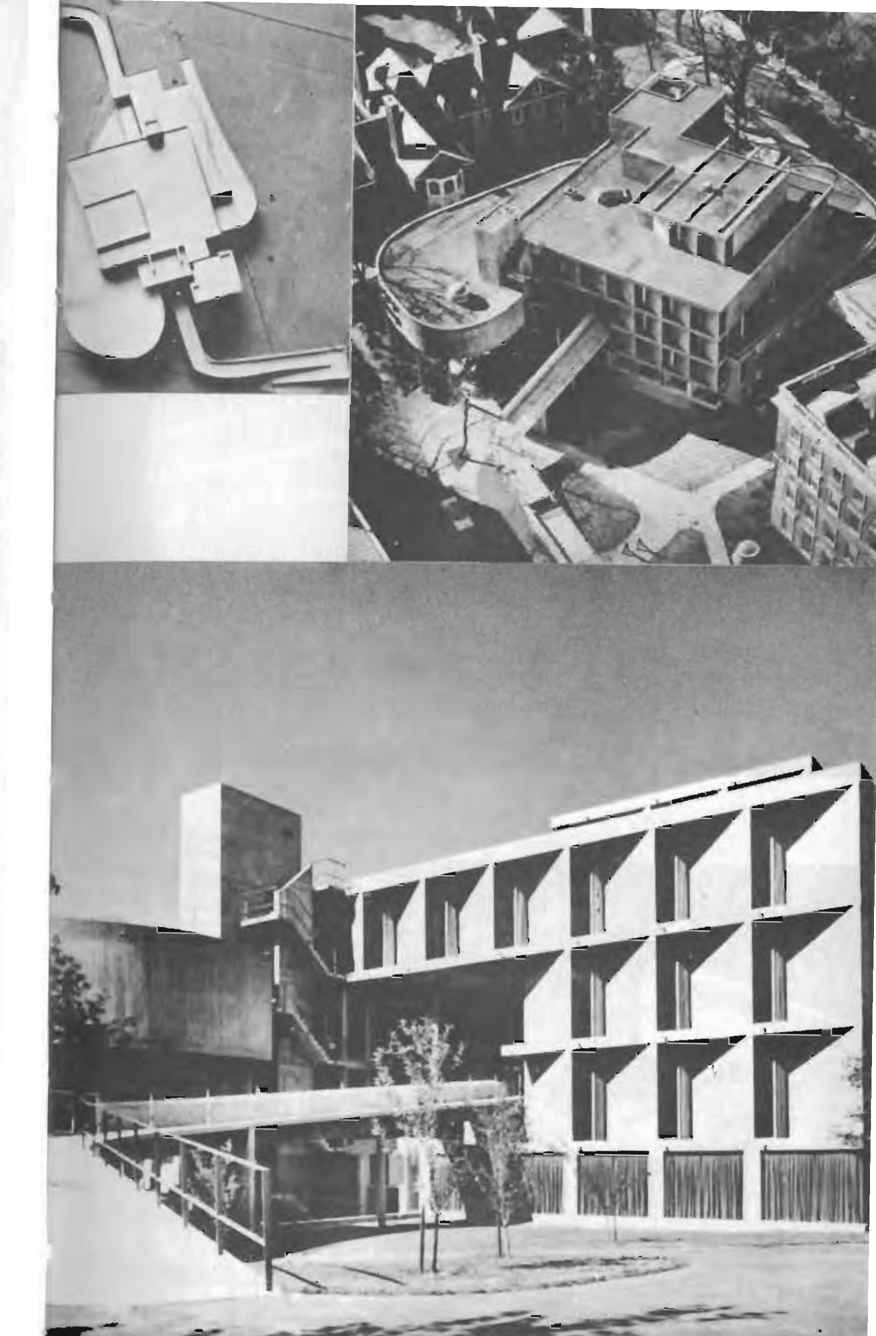
H. Scharoun, la Philarmonie de Berlín (1963). ►

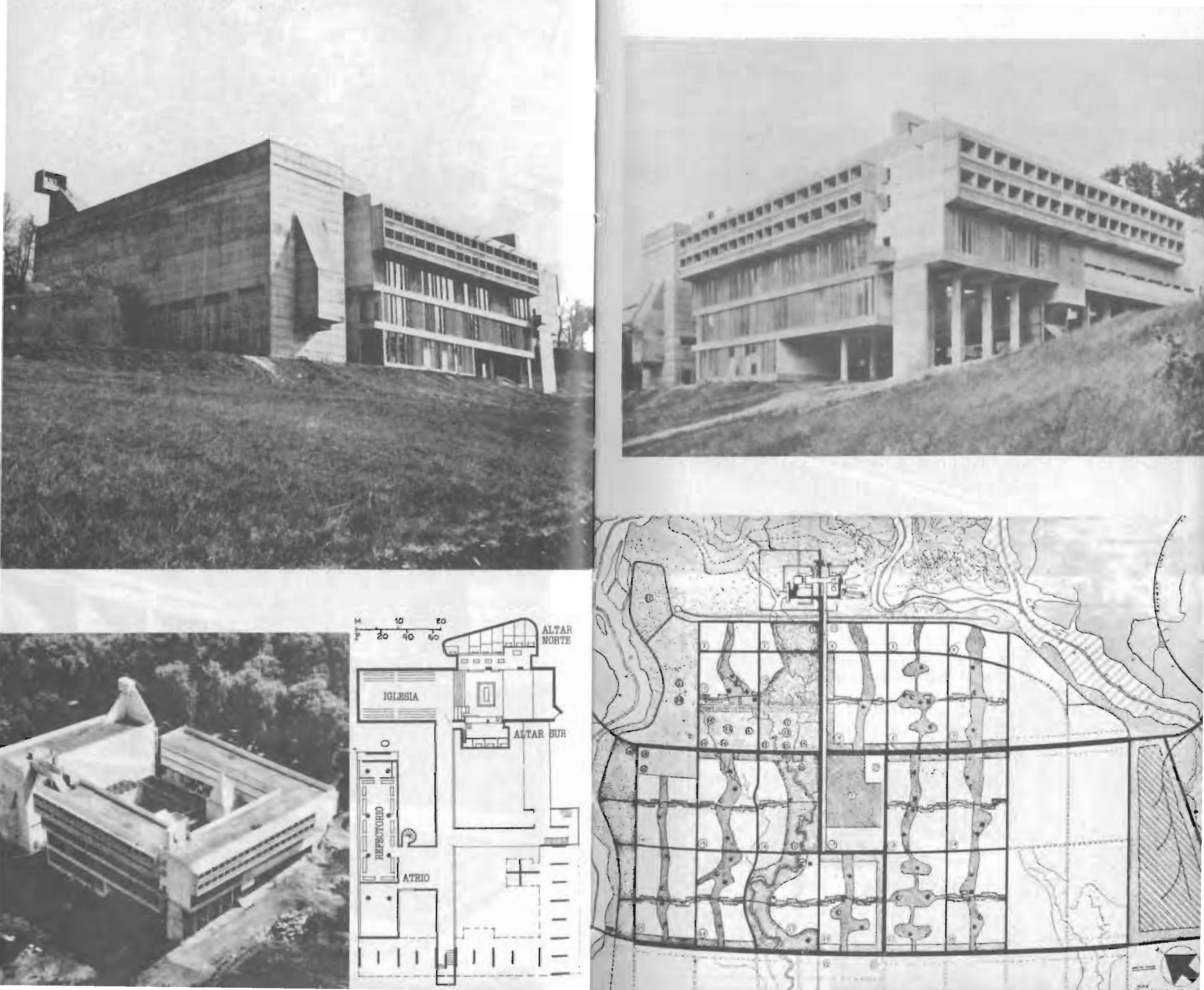


historia, para desarrollar nuevas temáticas lingüísticas. De igual forma, Le Corbusier, en el convento de la Tourette, construido en 1957 en Eveux-sur-l'Arbresle, cerca de Lyon, reinterpreta su metodología proyectual en el sentido de la «historia». En efecto, el edificio resulta planimétricamente más unitario y compacto que sus obras prebélicas, refleja una relación más íntima con el entorno natural y retoma probablemente la distribución de otro convento dominicano. A pesar de ello, o quizá, precisamente, por estas propias características, el edificio de la Tourette se convierte en paradigma de muchas obras posteriores, desde el Boston City Hall, de Kallmann, Mckinnell y Knowles, a la Universidad Gakushuin, de Maekawa; desde el famoso Art and Architecture Building, de la Universidad de Yale, construido por Paul Rudolph en 1963, al edificio para la Ford Foundation, de Nueva York, proyectado por Kevin Roche. Y, repetimos, es precisamente por este replanteamiento de esquemas precedentes (aparte de los otros valores de la planta y del renovado interés por los motivos de las fachadas) por lo que el convento de Le Corbusier se ha convertido en modelo para éstas y para otras construcciones más recientes.

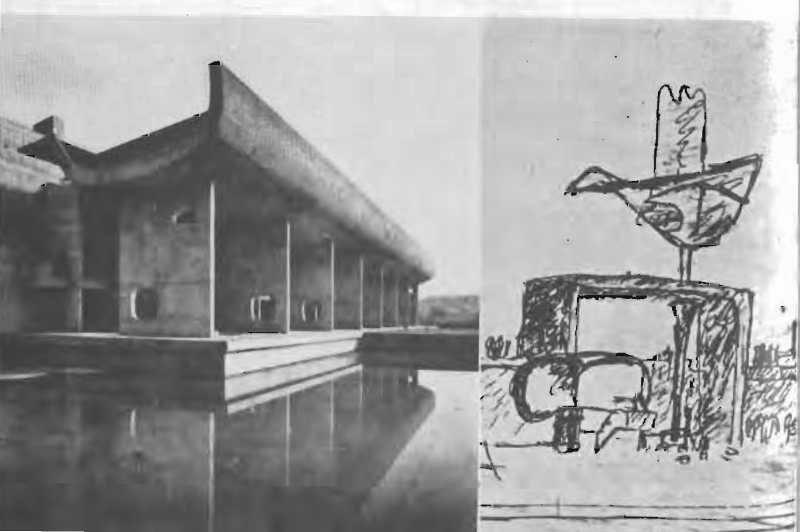
Otra forma de historicismo es la de aquellos arquitectos que se remiten a un pasado arquitectónico más lejano. Su intención es evidentemente la de cuestionar los éxitos del Movimiento Moderno, pero rechazando también su código y la continuidad con el mismo. Así, Eero Saarinen, en los dormitorios de la Universidad de Yale, de 1960, retoma un ambiente de ciudad medieval, recurre al neorrománico en la capilla del MIT y al neogeorgiano en la embajada de los Estados Unidos en Londres; el grupo BBPR, con la Torre Velasca, de Milán, construida en 1958, repropone el esquema del pa-

Le Corbusier, Centro de las Artes Visuales, en Cambridge (1961); *(en las páginas siguientes)* convento de La Tourette, Lyon (1957), y planimetría de Chandigarh. ▶




M 10 20
P 20 40 60
ALTAR NORTE
IGLESIA
ALTAR SUR
REFECTORIO
ATRIO



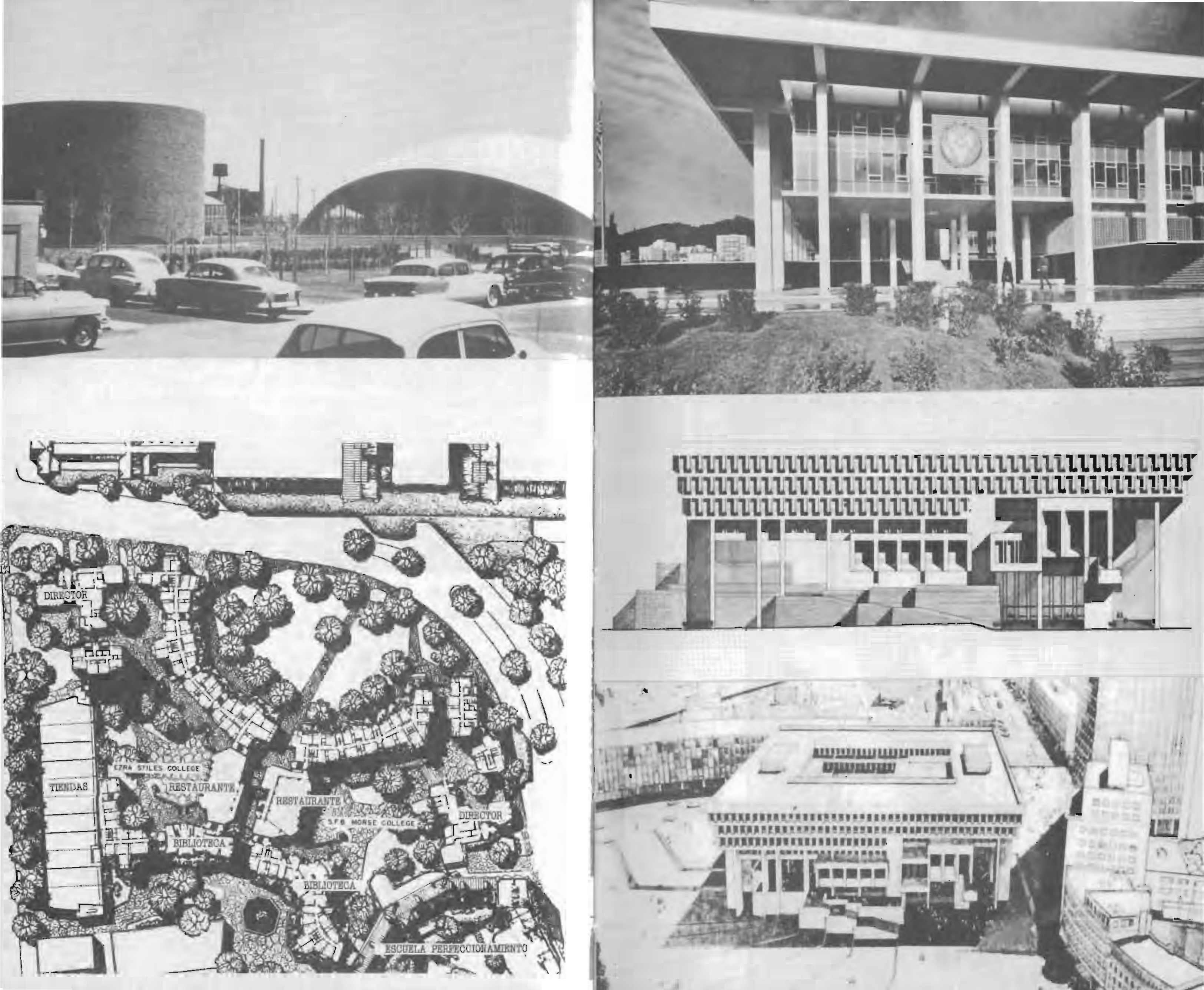


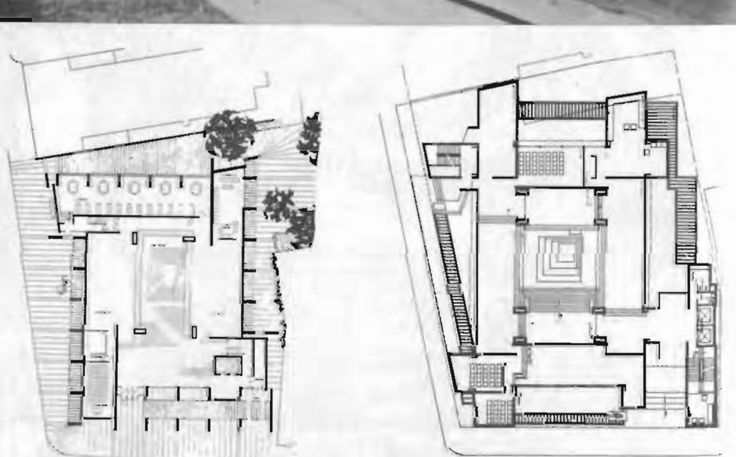
lacio de la ciudad medieval y realiza el primer edificio contemporáneo italiano con intenciones historicistas. Louis Kahn, el maestro de todas las manifestaciones del historicismo contemporáneo, evoca las torres de San Gimignano en los Laboratorios Richards, de 1957-61; rememora Carcassone en el proyecto para el centro de Philadelphia; las plantas del castillo de Coomlogan, en Dumphriesshire, en los dormitorios del Bryn Mawr College, de Pennsylvania; la Roma de Adriano, en el Instituto Jonas Salk, de 1959, en los estudios para la reestructuración de la Market Street East, de 1962, y en los edificios de Dacca, en Pakistán. En otras obras, como el proyecto para la sinagoga Adath Jeshurum, la Trenton Bath-House, la iglesia unitaria de Rochester, los locales para los investigadores del Instituto Salk, el edificio para el *Tribune Review* de Greensburg, etc., Kahn parece referirse explícitamente a los arquitectos del Iluminismo, Boullée y Ledoux [13].

Otra forma distinta de historicismo en la arquitectura contemporánea es la que, en diversas maneras, recoge la línea clasicista latente, asociada constantemente, por otra parte, a la componente racional de la arquitectura, excepto en las épocas en que ésta ha sufrido el mayor influjo de la vanguardia. Ya es clasicista Asplund en el crematorio del cementerio sur de Estocolmo, de fecha tan temprana como 1935; y Mies van der Rohe, en el

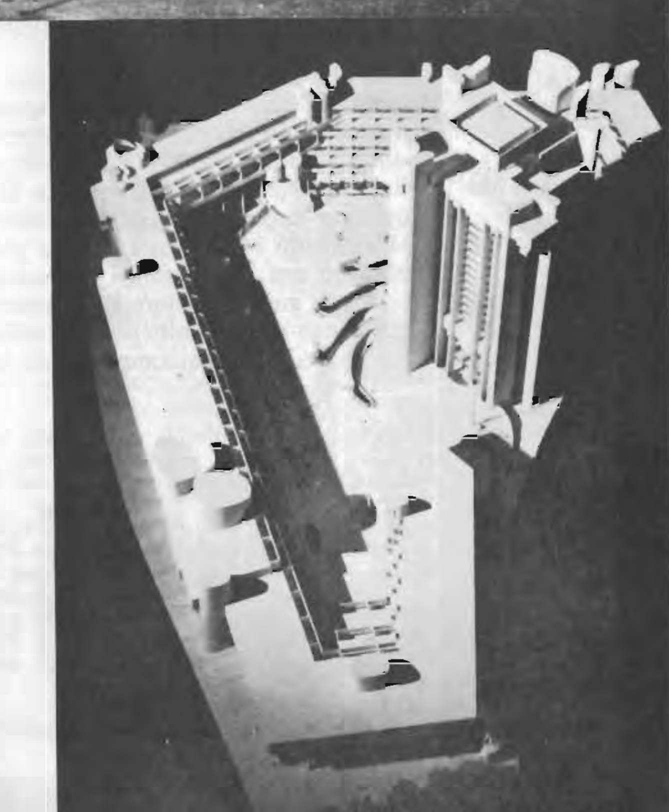
Le Corbusier, Palacio de la Asamblea, de Chandigarh (1962), y dibujo de la mano abierta. ◄

(A la izquierda.) E. Saarinen, capilla y auditorio del MIT (1954), residencias de la Yale University, New Haven (1960).
(Arriba, a la derecha.) W. Gropius, embajada USA en Atenas (1961); *(debajo)* Kallman, Mckinnell y Knowles, Boston City Hall (1962-1968).
(En las páginas siguientes.) P. Rudolph, Arts & Architecture Building, de la Yale University (1958-1964); *(a la derecha)* Boston Government Center, Massachusetts (1967). ►


DIRECTOR
EZRA STILES COLLEGE
TIENDAS
RESTAURANTE
RESTAURANTE
S.F.B. MORSE COLLEGE
DIRECTOR
BIBLIOTECA
BIBLIOTECA
ESCUELA PERFECCIONAMIENTO

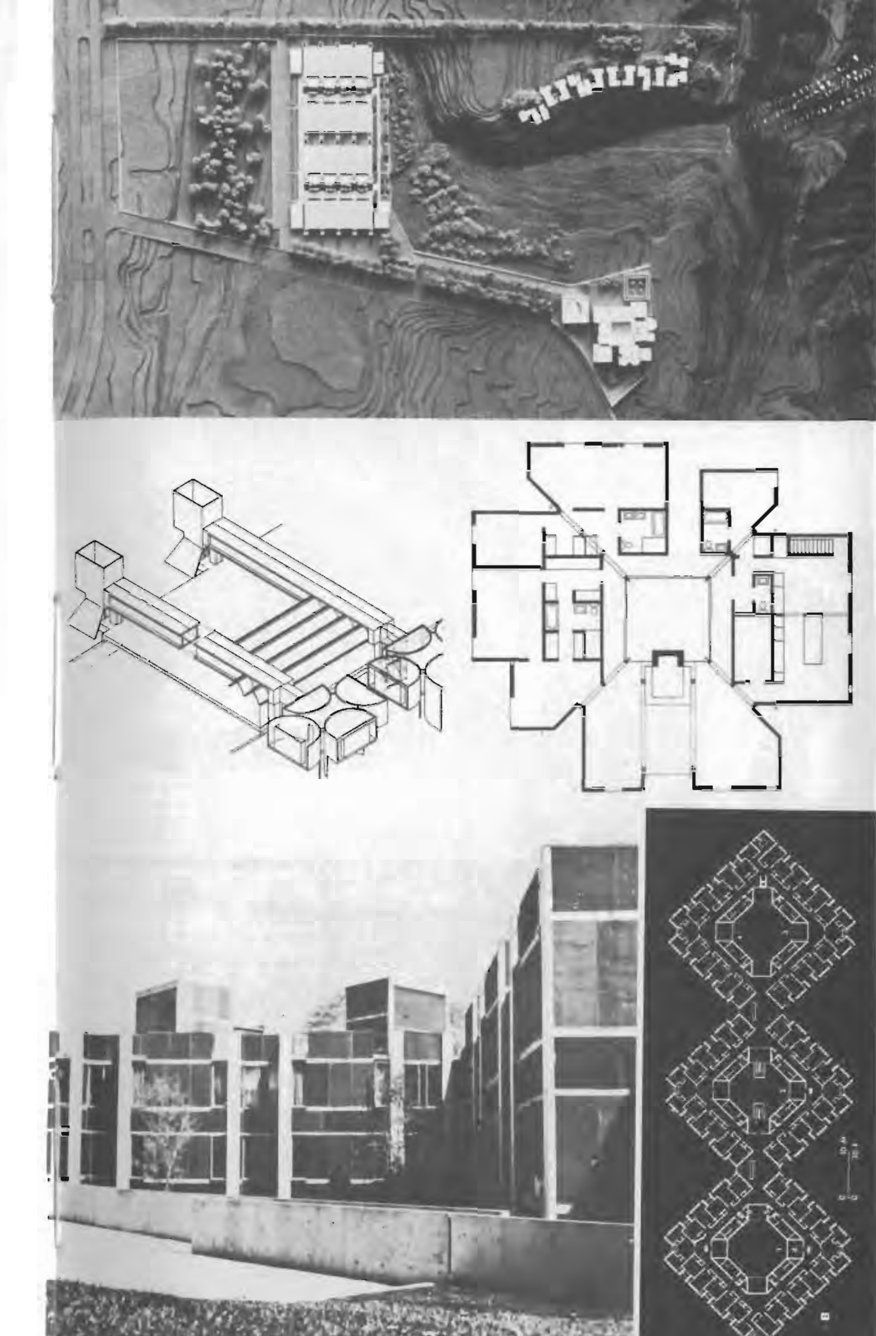






Crown Hall, del ITT, de 1956; en la galería de arte de la Postdamerstrasse, de Berlín, de 1968; en el proyecto para el Convention Hall, de Chicago, y quizá en el propio Seagram Building, de Nueva York; Walter Gropius, en una de sus mejores y últimas obras, la embajada de los Estados Unidos en Atenas, de 1961; Arne Jacobsen, en el rascacielos de la SAS, en Copenhague, de 1961; Philip Johnson, en casi todas sus obras; Kevin Roche, en el Knights Columbus Hall, de New Haven; Louis Kahn, en la mayoría de sus obras, pero con carácter completamente personal, como también es *sui generis* el clasicismo de algunos jóvenes arquitectos italianos dirigidos por Aldo Rossi. En el mismo ámbito del clasicismo, más por razones estático-morfológicas y de construcción modular que por intenciones arquitectónicas, deben incluirse también las obras de los grandes estructuralistas, de Nervi a Torroja, y, con diferentes implicaciones, de Wachsmann a Fuller.

Pero más allá de los tipos de historicismo que hemos considerado, la investigación proyectual contemporánea no tiende a la recuperación íntegra de las «expresiones» de ciertos estilos del pasado, sino más bien a extraer del código de la historia principios compositivos aislados, motivos morfológicos y usos sintácticos olvidados en su tiempo por el Movimiento Moderno. En otras palabras, lo que hoy interesa no son los *mensajes* expresados por aquellas construcciones antiguas, sino los instrumentos, las reglas, las estructuras que permitieron su realización. Vuelve así el empleo de la planta compacta, de las uni-



L. Kahn, Instituto Salk, California (1959-1965), maqueta y detalle; casa Goldenberg, en Rydal (1959), planta; *(abajo)* residencia del Bryn Mawr College, en Pennsilvania (1960-1965).
(En las páginas siguientes, a la izquierda.) L. Kahn, planimetría, estudios y obras realizadas en Dacca, Pakistán. *(A la derecha.)* K. Roche, edificio de oficinas de los Knights of Columbus, New Haven (1969); *(abajo)* edificio de la Ford Foundation, Nueva York (1967). ▶





▲ L. Mies van der Rohe, Lake Shore Drive Appartments, Chicago (1951). ▶ El Crown Hall, en el ITT (1955); Promotory Apartments, Chicago (1949); Seagram Building, Nueva York (1958).

dades monolíticas, de una articulación totalmente interior al sistema y no necesariamente puesta de manifiesto, de la simetría, que variando de significación entre un contexto y otro podría enumerarse, junto con la perspectiva, dentro de las «formas simbólicas», etc. Es dentro de este ámbito donde se revalúa hoy la didáctica arquitectónica derivada de la *Ecole des Beaux-Arts,* siendo siempre Louis Kahn su mejor exponente. Scully escribe a este propósito:

> En un sentido formal, simbólico y sociológico, el *Beaux-Arts* fue indudablemente un fracaso desde los primeros años del siglo XX, y desde los años veinte en América. Sin embargo, las investigaciones de Banham y, más recientemente, las de Stern, nos obligan a reconocer que la firmeza tenaz de la mayoría de las teorías académicas que, destiladas del mensaje de Viollet-le-Duc y otros, y presentes en las obras de Choisy, de Guadet y de Moore, todavía se mantienen. Esta base teórica insistía en una arquitectura masiva hecha con masas corpóreas y pesadas, donde los espacios, claramente definidos y ordenados, se configuran y caracterizan mediante la solidez de los propios elementos estructurales (...). Kahn aprendió también, a la manera de las *Beaux-Arts,* a considerar como amigos a los edificios del pasado, no como enemigos; amigos de los que, quizá más por una íntima comunión que por una verdadera comprensión, se esperaba recibir generosos préstamos [14].

Se ha observado también que todo el movimiento que proviene de la lección de Kahn consiste en la «recuperación metahistórica de los elementos lingüísticos y sintácticos, consagrados por la tradición del clasicismo a lo largo del desarrollo de la cultura mercantil y burguesa de Occidente, como materiales absolutos, como datos preestablecidos y dotados de existencia propia o, en cualquier caso, como antecedentes de su organización en sistema arquitectónico» [15]. Así, como decíamos, no se buscan en la historia tipos de mensajes, de configuraciones ya realizadas para repetir eclécticamente, sino materiales prefabricados como elementos de un sistema

para utilizarlos en otro, en el del lenguaje arquitectónico hoy en vigor. De ahí el derecho a definir como «alusiones» estos factores que, extraídos de su contexto original, adquieren un significado completamente nuevo dentro de las configuraciones arquitectónicas actuales; esto no siempre es cierto, pero sí la mayoría de las veces. Sin embargo, en la historia, y especialmente en su vena clasicista metahistórica, se admira, más que estas formas antiguas disponibles para una «transferencia», la existencia de un código y con ella la posibilidad de ordenar, clasificar y transmitir factores, normas y excepciones de dicho código; una razón lógica, interna al lenguaje arquitectónico, que parecía literalmente rechazada por el Movimiento Moderno, que no ha querido o no ha sabido entender los términos de los lenguajes del pasado. En resumen, se pretende hoy, al lado de la razón que regule la práctica arquitectónica, una razón en que se apoye la teoría y su estructura autónoma. En el mejor de los casos estas dos razones se reúnen para dar lugar a una crítica operativa: «El historicismo de la escuela kahniana es una llamada al mito europeo de la Razón: en tal medida es un fenómeno de oposición a la tradición pragmática americana, hoy en equilibrio entre una irracionalidad feroz y un cinismo culpable» [16].

En definitiva, lo que justifica, más allá de los resultados, toda la operación historicista contemporánea, que trata de mantener vivos, quizá en el límite mismo de la utopía, el presente y el pasado, es la intención de resemantizar la producción arquitectónica actual, recogiendo en sus dos principales puntos de referencia, el Movimiento Moderno y la historia, respectivamente, las razones funcionales en sentido amplio y la dimensión de la memoria.

La poética de las grandes dimensiones

Asumida la historia y la utopía como componentes de un código virtual para la arquitectura de nuestros

días, nos ocuparemos ahora de la segunda de dichas componentes. En particular, y puesto que el término «utopía» presenta múltiples valores semánticos, adquiriendo significados que probablemente escapan del campo arquitectónico y urbanístico, debemos aclarar de entrada de qué utopía intentamos ocuparnos, utopía que hemos preferido identificar con una tendencia reconocida históricamente y referida a una investigación viva, es decir, a la llamada poética de las grandes dimensiones.

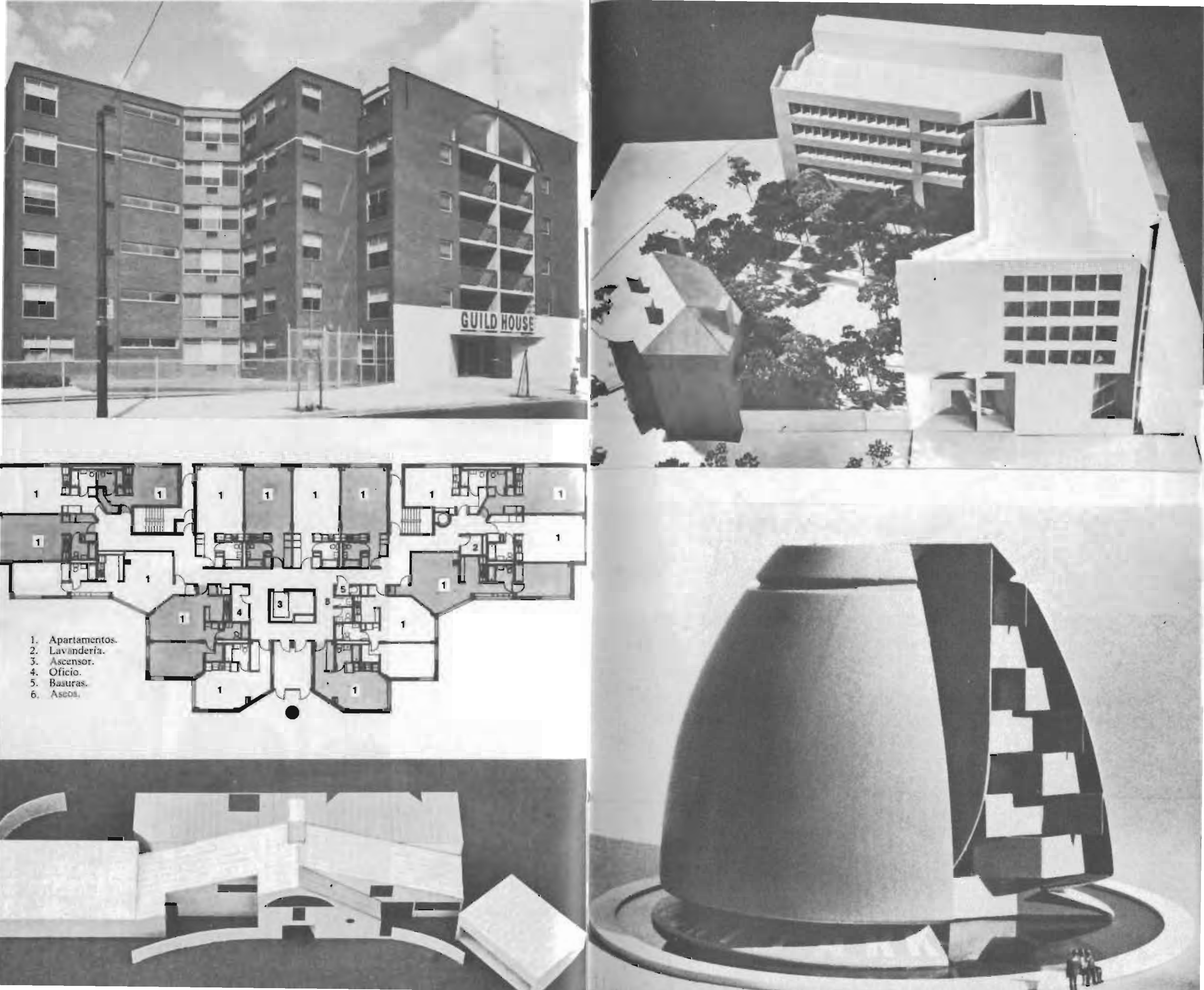
Esta incluye indudablemente la exigencia utópica, pero se basa en proyectos y en realizaciones (pertenecientes los primeros a la vanguardia, según nuestro punto de vista, y los segundos al lenguaje arquitectónico propiamente dicho); traduce la utopía *sub especie architectonica* y como tal constituye ya por sí misma un objeto de descripción histórica, asumiendo en nuestro examen un especial valor, al haberla considerado precisamente como uno de los dos soportes de nuestro código-estilo virtual.

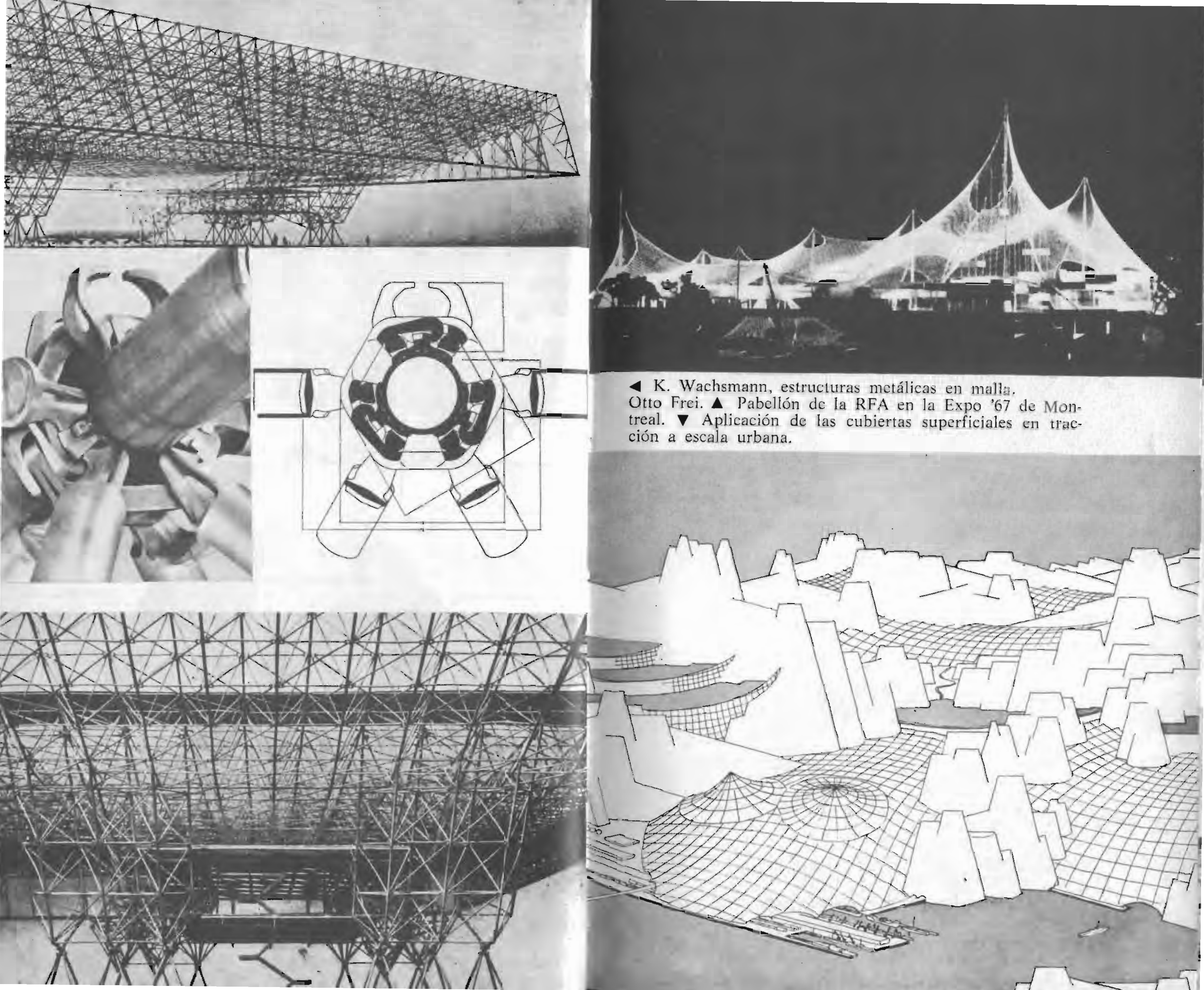
La poética de que nos ocupamos, surgida entre los años cincuenta y sesenta, propone unos proyectos a nivel intermedio entre la arquitectura y la urbanística, por lo que se habla de macroestructuras, de gran escala, de *town-design*, etc. Coincide sociológicamente con la reconstrucción postbélica, con el inicio de la gran producción de masas y, vinculada con el desarrollo de la actividad terciaria, que ha hecho crecer desmesuradamente las metrópolis modernas, es un fruto de la cultura de masas. Como ésta, ha cuestionado la ideología del Movimiento Moderno y muchas de las propias ideologías políticas, rechaza la metodología racionalista del *zoning* y olvida el elemento arquitectónico a escala tradicional, en beneficio del dato tecnológico, del tema de los grandes números y la apelación a nuevos símbolos y mitos, por lo que en un anterior estudio nuestro hablamos de la arquitectura como *mass-medium*.

Una vez más es Le Corbusier el pionero de la poética macroestructural, con todas sus propuestas, que se sitúan precisamente en un nivel intermedio entre la arquitectura y la urbanística; recordemos los *Immeuble-Villa*, la propia unidad de habitación de Marsella, algunos detalles de sus proyectos urbanísticos, como el viaducto «habitable» del Plan de Argel, y los mismos elementos morfológicos de su arquitectura pensados también con una función urbanística: nos referimos en particular al uso de los *pilotis*. No es casualidad que las propuestas más significativas de esta tendencia provengan del mejor arquitecto de ascendencia corbusiana, el japonés Kenzo Tange.

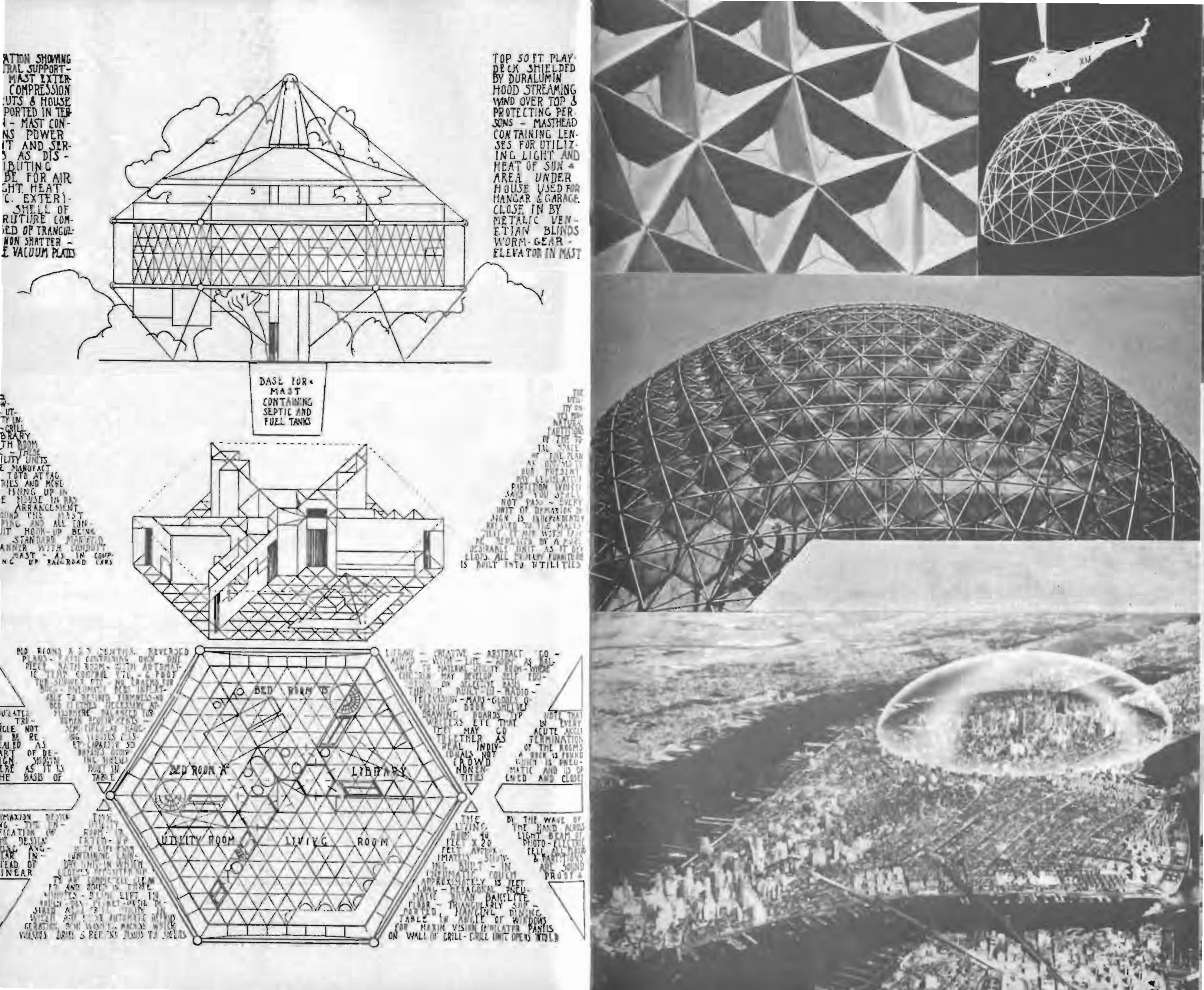
Otros dos precursores de dicha tendencia, pertenecientes también a la generación de los maestros, son Konrad Wachsmann y R. Buckminster Fuller. El primero, cuyo nombre aparece junto con el de Gropius en los estudios e investigaciones sobre normalización y composición de elementos prefabricados, se ha dedicado posteriormente por completo al campo de las grandes estructuras, basadas en dos elementos principales: la barra y el nudo. Como se deduce de las declaraciones de este arquitecto-tecnólogo, «el estudio de dichos nudos (...) constituye hoy la esencia misma del secreto del arte de construir (...tendremos) una ordenación continua, partiendo de los elementos fundamentales que originarán los nudos, que originarán superficies y estructuras, que originarán los edificios, que originarán las calles y las plazas o parques, que originarán los conjuntos urbanos, que originarán el panorama futuro del mundo civil» [17]. Como se ve, el

pp. 472-3 *(A la izquierda.)* M. Abramovitz, Filarmónica de Nueva York (1962); E. Saarinen, aeropuerto de Idlewild, Nueva York (1958-1961).
(A la derecha.) Ph. Johnson, centro científico Kline, Yale University; galería de arte Aheldon, en la Universidad de Nebraska.
pp. 474-5 *(A la izquierda.)* R. Venturi, Guild House, Philadelphia (1960); *(abajo)* casa Millard Meiss (1962); *(a la derecha)* R. Giurgola, proyecto para el American Institute of Architects, Washington (1968); Venturi y Rauch, proyecto de fuente, Philadelphia (1964). ▶


GUILD HOUSE
1. Apartamentos.
2. Lavandería.
3. Ascensor.
4. Oficio.
5. Basuras.
6. Aseos.



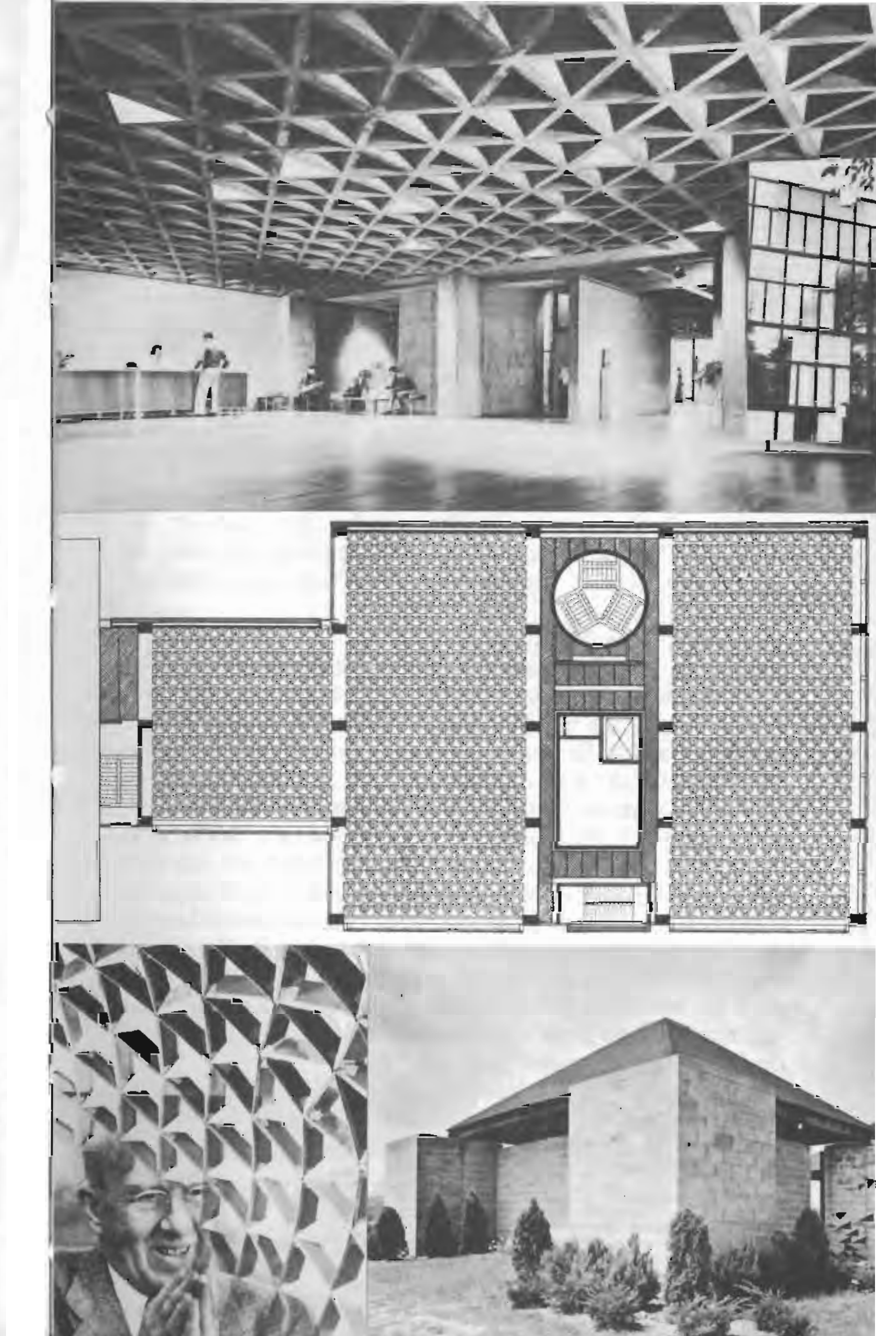
◄ K. Wachsmann, estructuras metálicas en malla.
Otto Frei. ▲ Pabellón de la RFA en la Expo '67 de Montreal. ▼ Aplicación de las cubiertas superficiales en tracción a escala urbana.


TOP 50 FT PLAY-DECK SHIELDED BY DURALUMIN HOOD STREAMING WIND OVER TOP & PROTECTING PERSONS - MASTHEAD CONTAINING LENSES FOR UTILIZING LIGHT AND HEAT OF SUN - AREA UNDER HOUSE USED FOR HANGAR & GARAGE CLOSE IN BY METALIC VENETIAN BLINDS WORM-GEAR ELEVATOR IN MAST
BASE FOR MAST CONTAINING SEPTIC AND FUEL TANKS
BED ROOM B
BED ROOM A
LIBRARY
UTILITY ROOM
LIVING ROOM

problema de las grandes dimensiones y la intención utópica inherente no nacen aquí a partir de una visión global y arquitectónica de las macroestructuras, que encontraremos en las páginas siguientes, sino de un proceso puramente aditivo, completamente similar al de los racionalistas del período entre ambas guerras, pero bastante más pobre que éste en cuanto que meramente tecnológico.

La contribución de R. B. Fuller es más compleja y radical. Este considera como formalistas todas las investigaciones de los racionalistas de los años veinte, porque él en el mismo período se esforzaba por traducir fielmente a la edificación los procesos de producción industrial sin preocuparse para nada de la componente estética. En 1927 realizó una «máquina para habitar» denominada *Dymaxion house* (dinamismo + máximo de eficacia) que constituye en su concepto y quizá en su forma el prototipo a escala de edificio de muchas de las recientes macroestructuras. Tras estudiar algunos elementos prefabricados de la vivienda, el bloque de servicios, el bloque de cocina y otras numerosas innovaciones tecnológicas, realiza en 1946 la *Casa Wichita* y, utilizando las líneas de montaje de la industria aeronáutica, elabora en la postguerra las cúpulas geodésicas. Analizando la representación cartográfica de la tierra y la estructura de los minerales constituida por tetraedros, y observando que la cúpula es la forma que consigue el máximo de espacio con el mínimo de superficie de envoltura, construye estas cúpulas con una retícula que se dispone en una malla tetraédrica. Realiza este

R. B. Fuller *(a la izquierda)*, la Dymaxion House (1927); *(a la derecha)* cúpulas geodésicas.
◄



L. Kahn, galería de arte de la Universidad de Yale (1951-1953); *(abajo)* R. B. Fuller con una maqueta de cúpula geodésica; L. Kahn, la Bath House, de Trenton (1956), detalle. ►

prototipo en plástico, en metal e incluso en cartón, mostrando siempre una elevada capacidad resistente. Los empleos de las cúpulas geodésicas han sido múltiples, desde la cobertura de varios espacios públicos al pabellón de los Estados Unidos en la Expo de Montreal, desde alojamientos para las bases árticas de la marina militar hasta el proyecto de recubrir todo Manhattan, asegurando además una situación climática constante. Con este proyecto, R. B. Fuller pasa a formar parte, a todos los efectos, del grupo de proyectistas que operan en el campo de las macroestructuras, aunque su prolongada actividad de búsqueda le convierte en el mayor precursor de la utopía tecnológica contemporánea. Al lado de estos arquitectos-tecnólogos surge la figura de Frei Otto, más joven, autor de cubiertas de membrana traccionada (las más conocidas son las que aparecen en la Exposición de Montreal y en el conjunto olímpico de Munich) y uno de los investigadores más prometedores en este sector a nivel internacional.

En cuanto a la influencia de R. B. Fuller sobre la poética de la nueva dimensión, se manifiesta en la obra de Louis Kahn y está en la base de la componente utópica de este arquitecto singular que parece encarnar ambos aspectos de nuestro código virtual. Es muy probable que lo que ha hecho de Kahn el arquitecto más significativo de estos últimos años haya sido precisamente la síntesis realizada por él entre historia y utopía. La influencia de Fuller en Kahn se manifiesta en los forjados de la Art Gallery de la Universidad de Yale, una estructura tridimensional de hormigón constituida por elementos aligerados en forma de tetraedro. En la misma línea morfológica se inspira en todas sus partes la torre para el nuevo centro de Philadelphia, un edificio que con su contexto pasa a ser uno de los primeros ejemplos de la poética macroestructural.

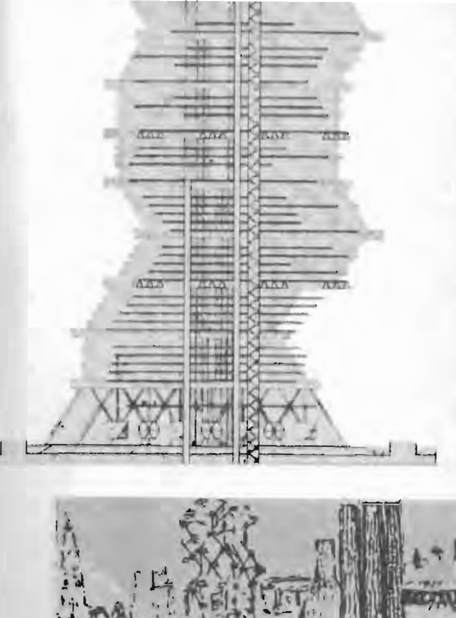
En este proyecto, desarrollado en 1956, Kahn parte de la analogía de las calles con los ríos y de la idea de que aquéllas también tienen necesidad de «puertos», concibiendo el centro de la ciudad como un lugar configurado y rodeado por una serie de torres circulares destinadas a oficinas y residencias, y sobre todo a aparcamiento de automóviles. Estos contenedores colosales demuestran una referencia explícita a la urbanística del pasado.

La arquitectura de las zonas de estacionamiento del tráfico —afirma— tiene la misma importancia que las grandes murallas que rodeaban las ciudades medievales. Carcasonne se diseñó dentro de un sistema defensivo. Una ciudad moderna se renovará partiendo de un esquema ordenado de movimientos, que es también la defensa contra la destrucción de la propia ciudad por parte del automóvil. El centro de la ciudad es un lugar al que uno se traslada expresamente, no se atraviesa. El núcleo más interno de la ciudad estará rodeado por grandes «puertos» para los vehículos —o torres de entrada al centro cívico—. Estas serán las puertas, los límites, y también la primera imagen que se grabará en el visitante [18].

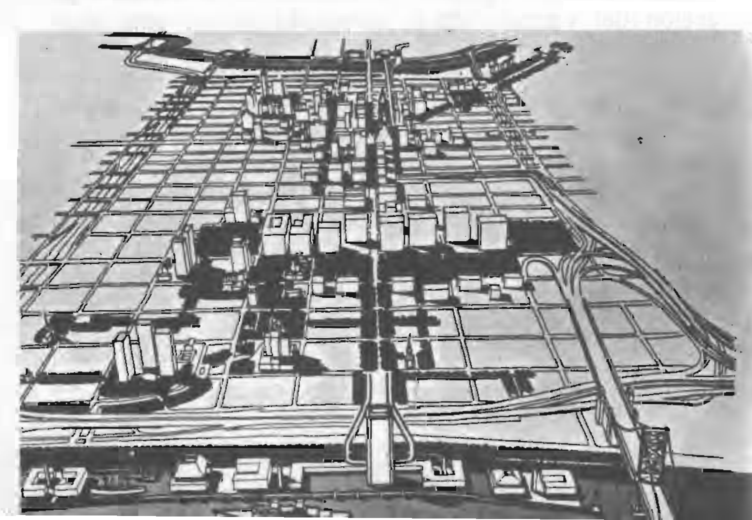
Si los «puertos» se inspiran en el pasado, la enorme torre de estructura tetraédrica, destinada para las oficinas del ayuntamiento, representa la concesión más explícita de Kahn a la dimensión de la utopía. El la define como «un ejercicio experimental sobre la triangulación de elementos estructurales que se elevan y se reúnen en haces regulares, especialmente resistentes a la acción del viento». Otras características de esta gran construcción son: la superación de la estructura trilítica; la negación de la idea de fachada; un doble orden de planos horizontales: el primero, formado por nueve elementos con una separación de cerca de 20 metros, hasta alcanzar los 187,75 metros (altura de la torre), y el segundo, inserto en el anterior, constituido por forjados que se desplazan horizontalmente para dar lugar

L. Kahn, organización del nuevo centro de Philadelphia, planimetría, dibujo y maqueta para la torre cívica, dibujo para un silo de automóviles. ▶

Expressway
Arena
Penn Center
City Hall
Mall
Harbors & Gateways
Expressway









a espacios de altura normal o a locales más altos y ambientes representativos; los dos órdenes de pisos tienen una estructura tetraédrica como la de los forjados de la Yale Art Gallery. El revestimiento de las superficies opacas de esta estructura poliédrica había de ser de aluminio.

En su conjunto, el proyecto (no realizado) de Kahn para el centro de Philadelphia, y a pesar del edificio descrito, forma parte de la poética de las grandes dimensiones más por su concepción urbanística que por la arquitectónica. Carece precisamente de esa dimensión intermedia entre estas dos experiencias, falta el concepto de polivalencia y de plurifuncionalidad de otras hipótesis más utópicas, así como la propia dimensión de la macroestructura.

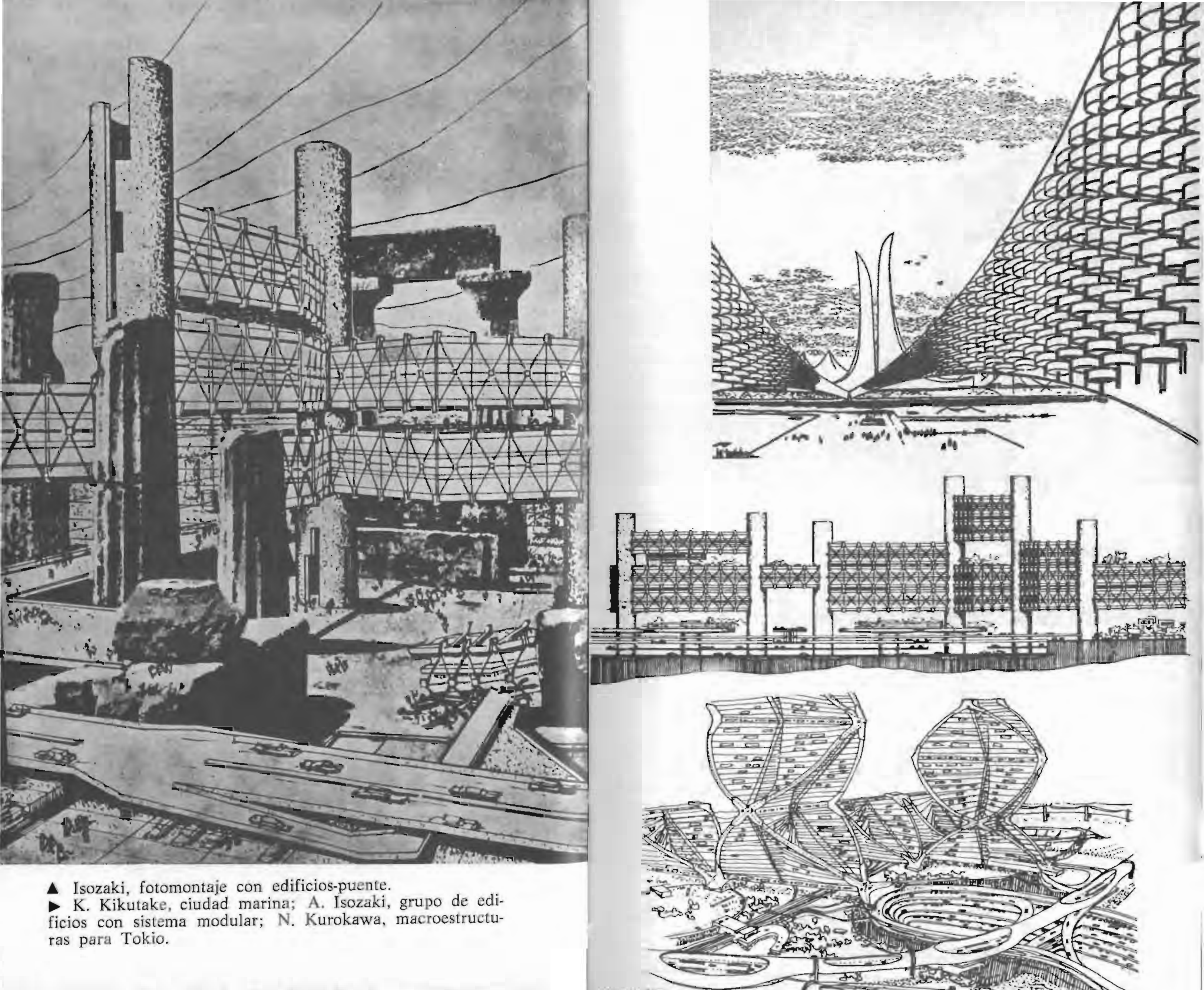
Estas son, sin embargo, las características más destacadas de la obra de Kenzo Tange. Tras una serie de edificios en la línea lingüística de Le Corbusier, Tange se introduce en la poética de las grandes dimensiones con un proyecto redactado en colaboración con un grupo de estudiantes del MIT, en 1959, que preveía la expansión de Boston sobre la bahía con un núcleo residencial para 25.000 habitantes. Consistía en dos macroestructuras que se articulaban entre ellas creando un amplio espacio central organizado de diversas formas; cada una de ellas presenta en sección unas grandes estructuras triangulares de hormigón que sostienen en su interior plataformas para calles, que discurren a diversos niveles, y en el lado exterior, otras plataformas en que apoyan las viviendas, cuya dimensión y potencia arquitectónica son despreciables respecto a las de la gran estructura portante, lo que permite su transformación o su eliminación sin modificar el equilibrio del sistema. En la base de los pórticos triangulares se sitúa la red de circulación principal, con tres niveles que corresponden al metropolitano, a una autopista y a un monorraíl. Un grupo dirigido por Kenzo Tange redacta en 1960 el plan de Tokio, al que se anticiparon las propuestas del grupo

Metabolism, que trabajaba también en el ámbito de la poética de las grandes dimensiones y que intentaba configurar estructuras tan variables como las transformaciones socioeconómicas y utilizando las posibilidades más avanzadas de la tecnología.

En el organismo de dicho plan, que en una primera aproximación puede asimilarse a un inmenso puente sobre la bahía, las macroestructuras con función arquitectónica están concebidas según un sistema que Tange denomina como «medular». Las médulas son unos *pilotis* gigantes que además de asumir un papel estructural contienen los ascensores, conductos e instalaciones. Dispuestas en una retícula cuadrada y plana con una dimensión de cerca de 200 metros, estas médulas constituyen un sistema que soporta, en direcciones ortogonales, edificios de diez a veinte plantas. Estos, a su vez, para salvar las enormes distancias entre uno y otro soporte, están constituidos por unos grandes muros que convierten las fachadas en gigantescas vigas reticulares antisísmicas.

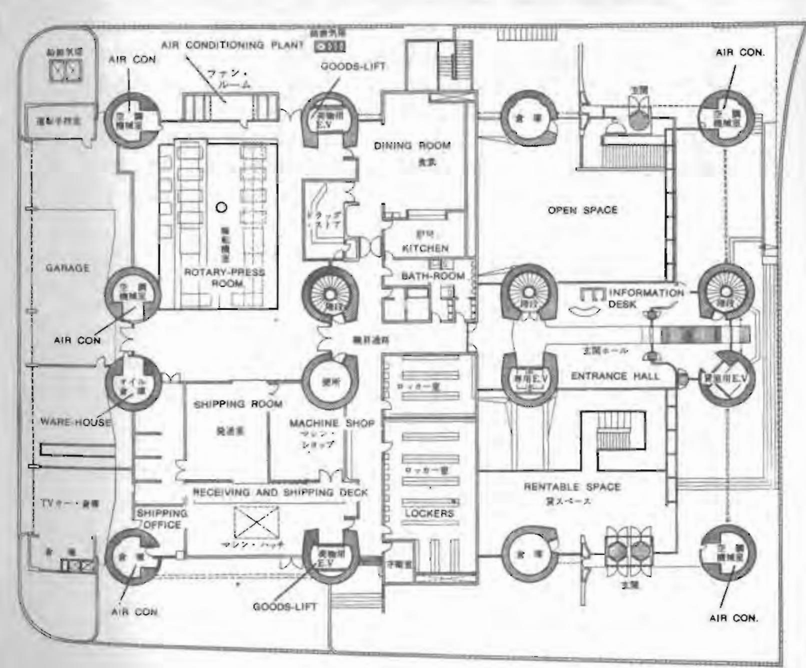
Aparte de la evidente carga utópica de estos grandes organismos, no podemos ignorar otra, por así decirlo, histórica; en efecto, el sistema medular, con todas sus posibilidades tecnológicas, no se aparta en el fondo de la lógica del sistema trilítico. Por esta razón, entre otras, el dibujo de Arata Isozaki, uno de los colaboradores de Tange en el plan de Tokio, en que mediante un fotomontaje sustituye parte de las médulas de la macroestructura descrita por columnas dóricas, es el más emblemático del código virtual que proponemos, compuesto de historia y de utopía.

En el Yamanashi Broadcasting Building, un centro de servicios para los medios de comunicación realizado en Kofu en 1966, Tange adopta el mismo sistema medular usado en las grandes estructuras del Plan de Tokio; más exactamente, se trata de un sistema de grandes cilindros huecos (como en el citado dibujo de Arata Isozaki) unidos en el espacio por puentes que sostienen a su vez los espacios del edificio. Este sistema, aplicado aquí a un



▲ Isozaki, fotomontaje con edificios-puente.
► K. Kikutake, ciudad marina; A. Isozaki, grupo de edificios con sistema modular; N. Kurokawa, macroestructuras para Tokio.





AIR CONDITIONING PLANT
AIR CON
ファン・
ルーム
GOODS-LIFT
DINING ROOM
KITCHEN
BATH-ROOM
OPEN SPACE
AIR CON.
GARAGE
ROTARY-PRESS
ROOM
AIR CON
INFORMATION
DESK
ENTRANCE HALL
WARE-HOUSE
SHIPPING ROOM
MACHINE SHOP
マシン・
ショップ
ロッカー室
RECEIVING AND SHIPPING DECK
LOCKERS
RENTABLE SPACE
貸スペース
SHIPPING
OFFICE
マシン・ハッチ
AIR CON
GOODS-LIFT
AIR CON.

edificio de dimensiones normales, permite tanto la expansión horizontal como la vertical, llevando así a la práctica el principal invariante de la poética macroestructural, es decir, la máxima flexibilidad y movilidad en el espacio y en el tiempo de la construcción según se modifiquen las exigencias que generaron su núcleo conformativo original. Refiriéndose a la poética de la «obra abierta» teorizada en Italia por Umberto Eco, y que considera tanto las manifestaciones artísticas susceptibles de completarse por parte del espectador como las obras que son estructuralmente capaces de admitir ampliaciones y transformaciones, algunos autores italianos han encontrado una invariante de la tendencia macroesctructural precisamente en este carácter de «apertura», de movilidad, de transformabilidad [19]. Por otra parte, no falta en el Yamanashi Building —un caso de «utopía llevada a la práctica»— una relación con la componente histórica. Al proponer este edificio «como una alternativa focal a los restos del castillo del siglo XVII que domina la escena urbana de Kofu, Kenzo Tange ha querido subrayar muy explícitamente la exigencia de que las nuevas instalaciones para las actividades editoriales, para la industria de la información y para la comunicación de masas representan un foco cívico de nuevas relaciones, un lugar en que radique la socialidad y la cultura contemporánea: en este sentido, el monumentalismo que impregna la obra tiene, además de un determinado acento lingüístico, un punto de comparación programático objetivo» [20].

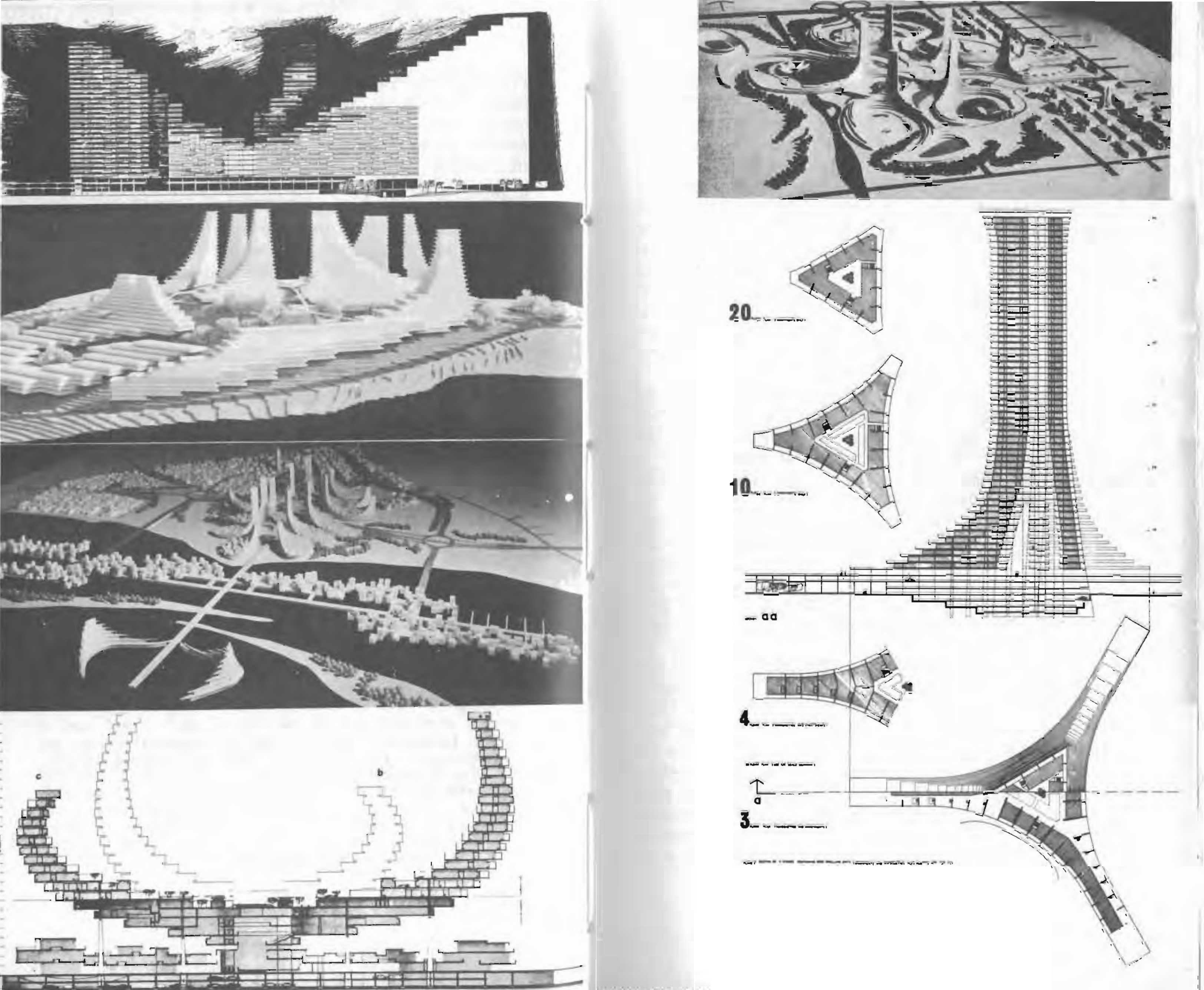
Entre los restantes proyectistas comprometidos en la poética de las grandes dimensiones destaca la figura del polaco Jan Lubicz-Nycz, que suscitó el interés internacional con su proyecto para el concurso de la ordenación del área entre Tel-Aviv y Haifa, de 1963. Sus anteriores proyectos, el del Golden Gateway, para San

◄ K. Tange, Yamanashi Broadcasting Building, 1966

Francisco, de 1960; el del Diamond Heights, para la misma ciudad, de 1961, y el que realizó para el concurso Ruberoid, de 1962, anuncian la intención de conformar grandes «contenedores», macroestructuras polifuncionales que intentan incidir mediante su forma arquitectónica en la escena urbana, constituyéndose en puntos fijos de referencia. Lubicz-Nycz, en colaboración con Donald P. Reay, propone para el concurso israelí monumentales rascacielos en forma de cuchara; en la parte cóncava de estos soportes se disponen unos volúmenes arquitectónicos de escala tradicional, decreciendo en altura y expandiéndose hacia la base, destinados a funciones comerciales, representativas y residenciales. La idea programática se expone así en la memoria que acompaña al proyecto: «Las ciudades deberán convertirse en agrupaciones de grandes contenedores más que en aglomerados de edificios individuales. Los contenedores deberán ser muy grandes, originando formas de usos múltiples, que abarquen todas las actividades. Estos contenedores se desarrollarán siguiendo líneas estructurales esquemáticamente establecidas, hasta que se alcance la madurez» [21].

A la propuesta de las cucharas-contenedor sigue la que Lubicz-Nycz presenta al concurso para el Kursaal de San Sebastián. Los contenedores adoptan aquí la forma de dos enormes cuernos dentados con las puntas abiertas hacia lo alto, que en su interior, y en los volúmenes más regulares de la planta baja, contienen apartamentos, una residencia, un auditorio, servicios deportivos y recreativos, un gran aparcamiento, etc.

J. Lubicz-Nyck, proyecto para el Golden Gateway, San Francisco (1960); proyecto para el Diamond Heights, San Francisco (1961); *(debajo y arriba, a la derecha)* proyecto para el concurso para la ordenación del área entre Tel-Aviv y Haifa; *(abajo, a la izquierda)* proyecto para el concurso del Kursaal, de San Sebastián; *(abajo, a la derecha)* proyecto para el concurso Ruberoid, sección y planta de un rascacielos. ►


c
b
20
10
aa
4
a
3

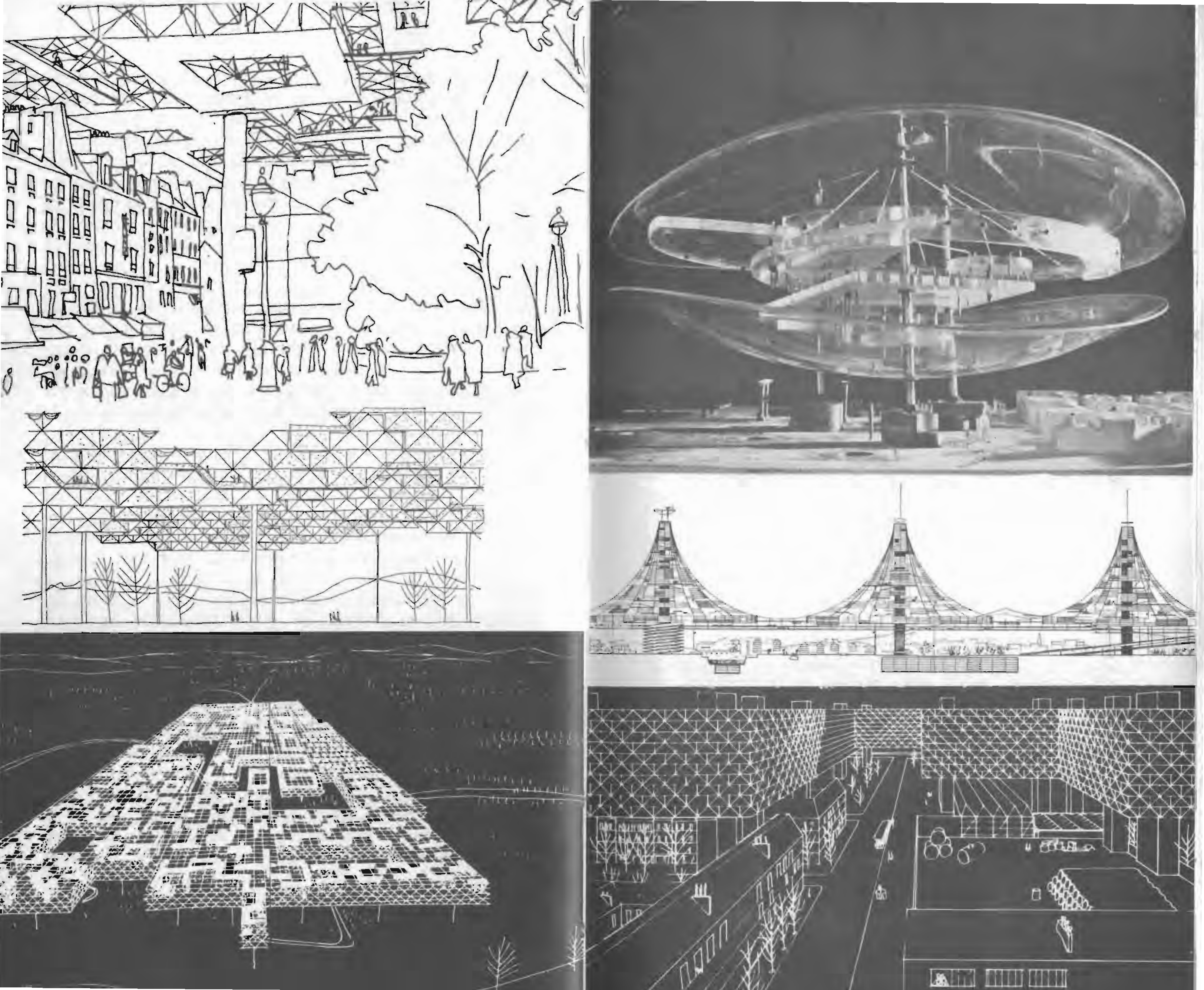
En resumen, los contenedores multifuncionales de Lubicz-Nycz, además de focalizar el interés del *town-design* en unos pocos puntos muy caracterizados, pretenden destruir toda una tipología de edificación tradicional con viviendas, escuelas, etc., englobándola en una macroestructura preestablecida que, por su carácter, requiere el mayor esfuerzo figurativo. Pero a pesar de la claridad del programa —la reducción de la aglomeración de edificios a estructuras más eficaces y con una mayor impronta en la escena urbana—, las propuestas del arquitecto polaco permanecen siempre en un nivel arquitectónico, nunca alcanzan esa dimensión intermedia de que hemos hablado, puesto que el problema urbanístico aparece siempre como fondo, como escenario visual.

La propuesta planteada por Yona Friedman pertenece a una orientación diferente, muy poco preocupada por el problema de la forma. Parte de consideraciones generales como el incesante aumento demográfico de la población mundial, la necesidad de urbanizar las actuales áreas deshabitadas, modificando el hábitat con las adecuadas técnicas de climatización, las otras dificultades para que cada hombre pueda disfrutar de una vivienda, etc. Ante este marco de referencia, Friedman escribe: «Los científicos del futuro encontrarán una solución que simplificará (...) la vida del hombre, pero cualquiera que ésta sea es evidente que desaparecerá la figura del arquitecto, que ya no dispondrá de un lugar en la urbanística del futuro. El único cometido que hoy le queda es el de desarrollar técnicas de construcción provisionales, que servirán de nexo entre las construcciones clásicas (que son inmóviles y que «dejan huella») y los sistemas del futuro, que tienden hacia las ciencias abstractas. La tarea de estas técnicas provisionales será la de multiplicar la superficie utilizable para la vida y para la arquitectura en función del crecimiento demográfico. Esta es la razón de ser de la arquitectura móvil»[22]. Y éste es el nombre que da Friedman a su

propuesta, donde el adjetivo «móvil» denota la ductilidad de la arquitectura para adaptarse a las transformaciones estructurales de la sociedad. En la práctica, la ciudad espacial o el asentamiento tridimensional de Friedman se compone de una estructura uniforme y continua, formada por una retícula tridimensional de varios pisos elevada más de 15 metros del suelo y apoyada en una malla de soportes separados entre 40 y 60 metros. El espacio que queda debajo de la retícula se reserva para la vegetación del campo o para la conservación de las ciudades preexistentes, y el espacio interior contiene los elementos, libremente situados, de la ciudad espacial, las unidades residenciales, las oficinas, los edificios públicos, etc., mientras que en la cubierta discurren las calles y se disponen las instalaciones especiales. La continuidad de la estructura de retícula permitiría resolver también el problema de la climatización de la nueva ciudad espacial.

Si en la propuesta de Yona Friedman predomina la dimensión horizontal, en la de Paul Maymont destaca la opuesta, hasta el punto de que éste habla de *ciudad vertical*; ambas comparten la posibilidad de construirse elevadas del suelo quedando por encima de los núcleos urbanos preexistentes. El proyecto de Maymont (1963), fuertemente influenciado por la *Dymaxion House* de Fuller, es puramente tecnológico: del suelo se eleva un inmenso pilono central, de cuya coronación arrancan unos cables que van anclados a una base, adoptando una forma de línea curva que depende del propio peso; este conjunto de cables de trazado ascensional queda tensado por medio de otra serie de cables concéntricos. En esta estructura se van organizando después elementos y volúmenes arquitectónicos hasta originar una ciu-

(A la izquierda, y abajo, a la derecha.) Y. Friedman, imágenes de la ciudad de la «arquitectura móvil».
(A la derecha.) Constant, «New Babylon»; P. Maymont, la ciudad vertical (1962). ▶



dad entera, gracias a la agrupación de varios hiperboloides parecidos.

Podríamos continuar largo tiempo enumerando propuestas de este tipo, desde la *Mesa City* orgánica de Paolo Soleri a las *torres helicoidales* de Kurokawa, desde la ciudad vertical de St. Florian a la *Ville cône* de W. Jonas, desde la ciudad cibernética de N. Schöffer a las macroestructuras de L. Ricci y a los acoplamientos de viviendas de plástico o a los elementos hinchables, como los del grupo *Utopie,* etc., pero, además de repetirnos, nos encontraríamos quizá fuera de la poética de las grandes dimensiones. Es más interesante analizar más a fondo dos fenómenos que la desarrollan y, al mismo tiempo, señalan su crisis. Nos referimos al hábitat de la Expo de Montreal, de 1967, y a las manifestaciones del grupo inglés *Archigram.*

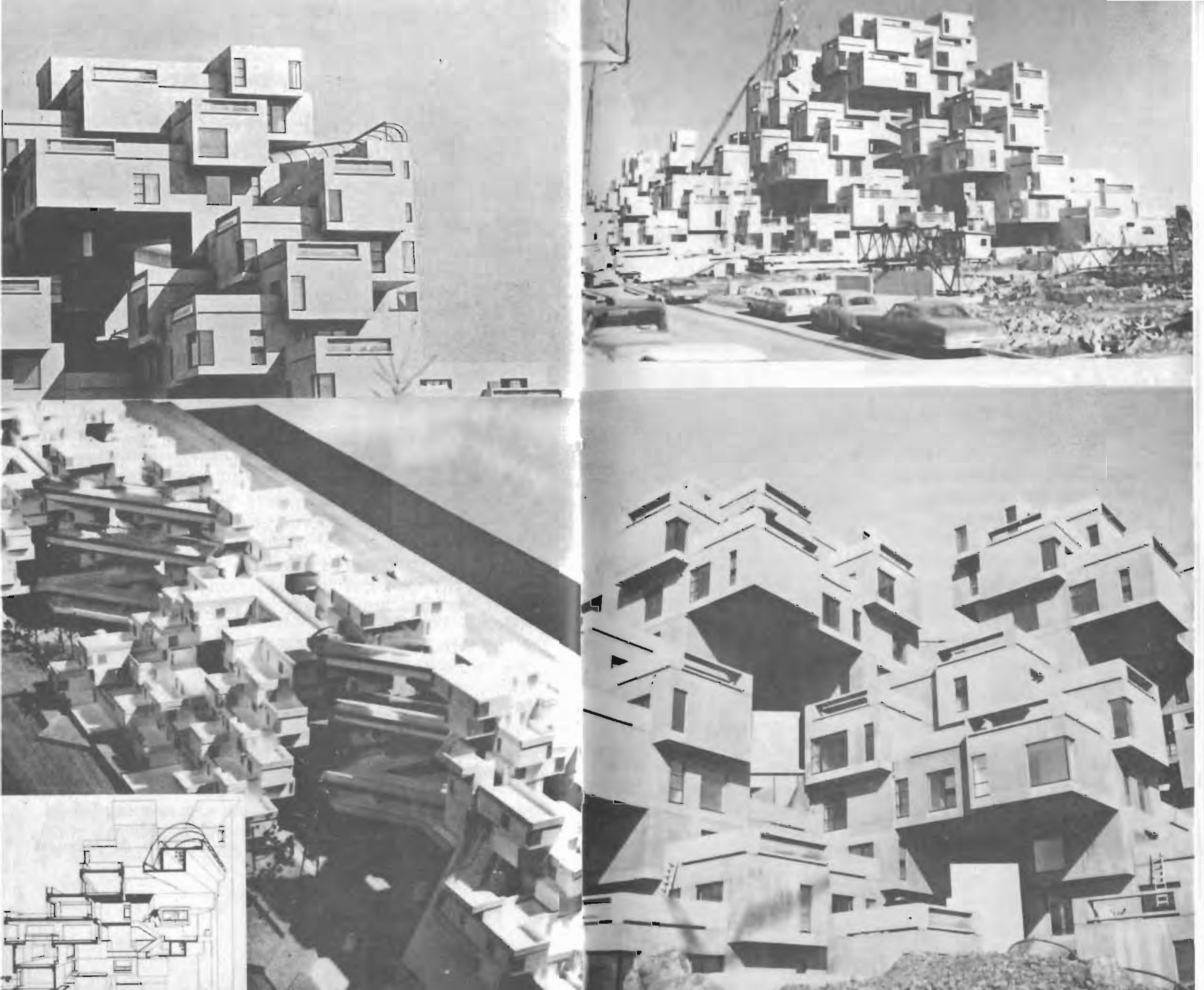
Se ha observado que uno de los factores invariantes de la poética de que nos ocupamos es la indiferencia por la dimensión arquitectónica, al constituirse de imágenes urbanas que provienen precisamente de las macroestructuras o de los contenedores. En efecto, al desplazar el interés proyectual desde la escala arquitectónica tradicional a la del *town-design,* pierde su valor el elemento arquitectónico individual, que a escala humana debe mantenerse necesariamente invariante. En este sentido es emblemático el diseño de Le Corbusier, que en la gran estructura del viaducto del Plan de Argel presenta una vivienda de estilo morisco.

El hábitat que realiza Moshe Safdie en Montreal parece desmentir ese y otros puntos de la tendencia macroestructural. Si, por una parte, no proyecta un edificio único, sino un aglomerado a escala de *town-design,* como ha observado Zevi, «respecto a las célebres unidades de habitación creadas por Le Corbusier y a las otras propuestas posteriores de macroestructuras, el proyecto del hábitat presenta una característica singular: no pretende asimilar la vivienda unifamiliar en el ámbito de un gigantesco conjunto, y defiende la identidad garantizando la privacidad y el aislamiento. Las viviendas se construyen en tierra, una por una, y posteriormente se elevan mediante una grúa que las deposita en el punto previsto, solidarizándose al conjunto con unos cables metálicos ocultos en las paredes; sobresalen así de la manera más arriesgada, formando un desorden obsesivo» [23]. De esta manera, estas articulaciones de unidades monocelulares, a las que se accede por la parte posterior mediante unas galerías cubiertas, que se insertan de forma algo «brutalista» entre los volúmenes desfasados de las células de vivienda, echan literalmente por tierra el concepto de contenedor; antes era éste el que daba forma a la estructura entera, aquí son los elementos contenidos los que asumen este cometido, desapareciendo cualquier otro tipo de macroestructura.

Esta obra, aunque trastoca algunos de los principios básicos de la poética en cuestión, conserva la carga utópica (las 354 unidades volumétricas de Montreal, que dan lugar a 158 apartamentos, deberían ser 10.000, según el autor, para convertirse en una ciudad) y presenta también una referencia a la dimensión histórica. La «tradición de lo nuevo» está representada mediante la evidente apelación al neoplasticismo, mientras que la inspiración en pueblos argelinos y de Oriente Medio desempeña un papel indudable, como observa también Zevi, en esta arquitectura de proceso abierto y continuo.

La actividad del grupo inglés *Archigram,* formado por los arquitectos Warren Chalk, Ron Herron, Dennis Crompton, Peter Cook, David Greene, Michael Webb, recoge los postulados de la poética de las grandes dimensiones, pero ofrece una versión mucho más actual. Su referencia a la utopía se debe a que ésta demuestra la más viva actualidad e historicidad. En efecto, además

M. Safdie, hábitat realizado en la Expo de Montreal de 1967. ▶



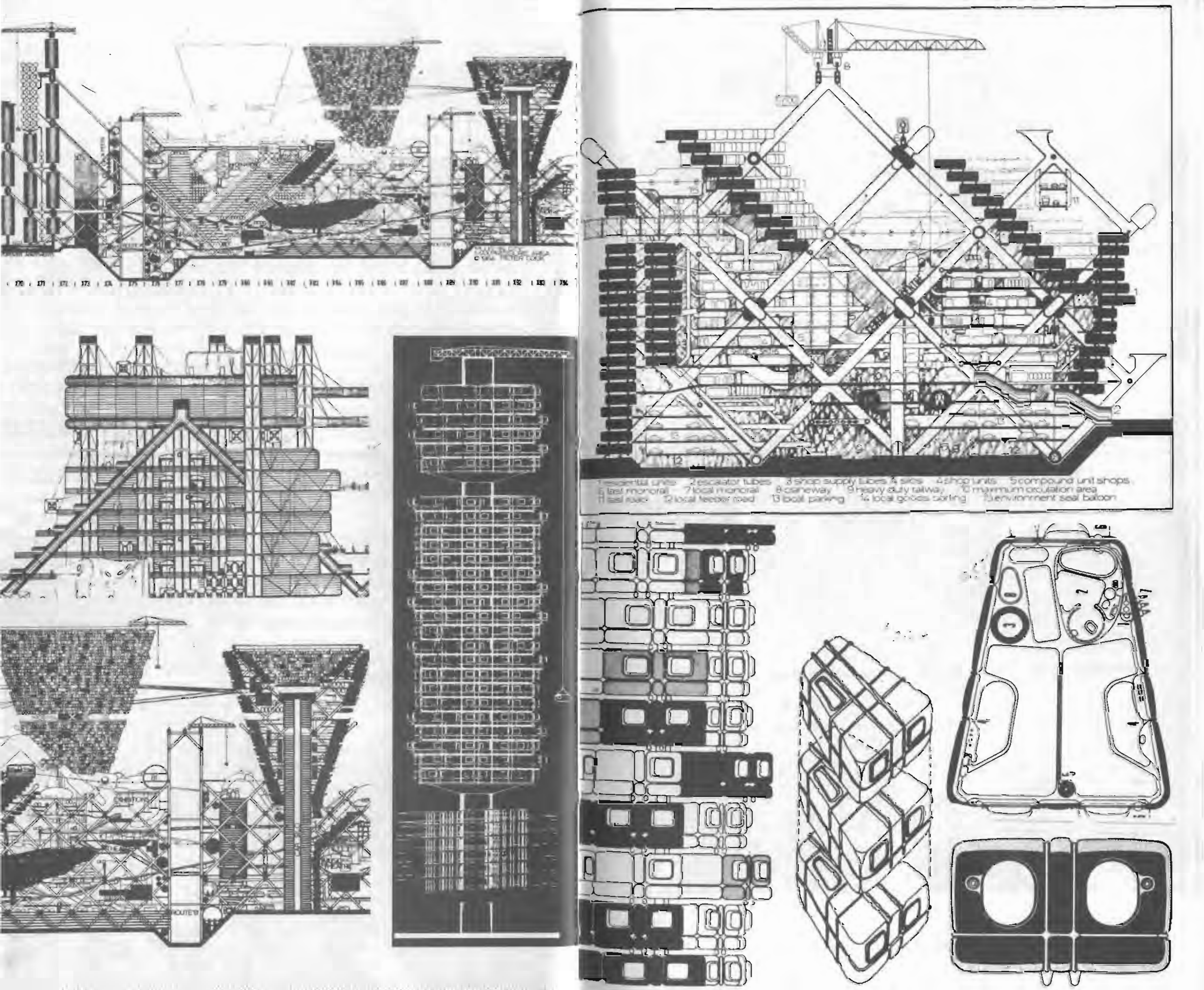


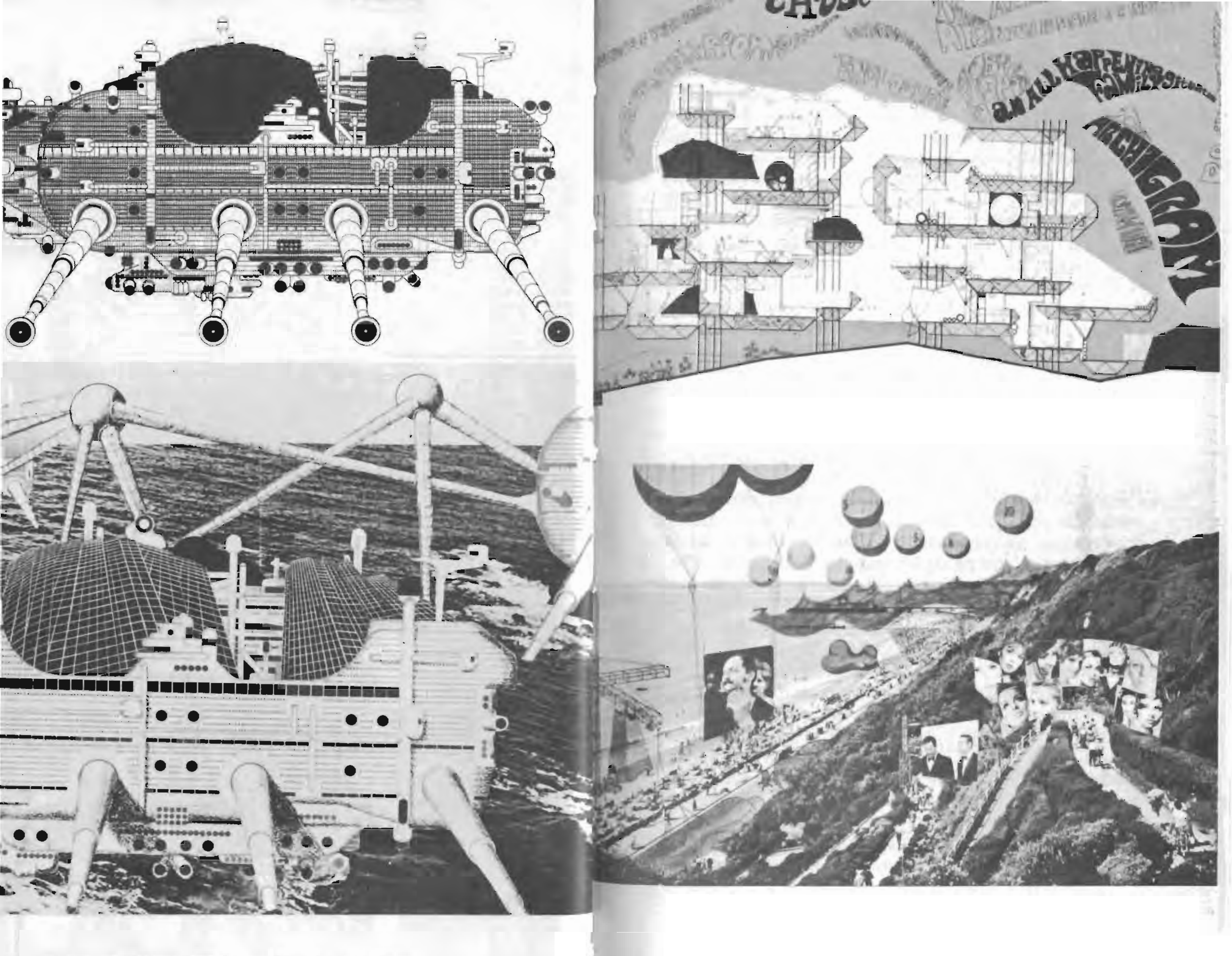
de reflejar algunas características propias de la cultura arquitectónico-urbanística británica, por lo que pertenece también al ámbito de la *Englishness*, además de inspirarse con una buena dosis de *humor* en la maquinolatría contemporánea, especialmente en los ordenadores electrónicos y en los ingenios espaciales, la obra de *Archigram* transfiere a nuestro campo los gustos figurativos más recientes, desde el Pop Art al arte programado, desde los *happenings* de tantas manifestaciones de la vanguardia a ese clima típicamente inglés que ha revolucionado las costumbres, la moda y la música joven. Y es precisamente esta relación con las artes visuales y con la corriente Pop desarrollada en Gran Bretaña la que determina, a nuestro juicio, buena parte del éxito de este grupo inglés. Por otra parte, no debe olvidarse que el aspecto lúcido y la ironía de sus proyectos se justifican ampliamente y se permiten por el hecho de que Inglaterra, como ya sabemos, es el país donde mejor se desarrolla a todos los niveles la actividad arquitectónico-urbanística; la neovanguardia arquitectónica se manifiesta en otros países más dramática, frívola o difusa, según las condiciones.

Uno de los enunciados programáticos del grupo es que sus miembros están «a la búsqueda de una idea, de un nuevo lenguaje, de algo que pueda alinearse al lado de las cápsulas espaciales, de los ordenadores electrónicos y de los envases sin retorno de la era electrónico-atómica»; este tema, junto con el de la «equivalencia entre los medios técnicos de la arquitectura y los de la conquista del cosmos» sitúan los proyectos de *Archigram* en una línea de ciencia-ficción, y así hablan de Flash

Montaje de obras del Pop Art, cuadros de A. Warhol, J. Tilson, J. Johns, P. Blake; esculturas de C. Oldenburg y G. Segal.
◄

Grupo *Archigram*, Plug-in City, detalles de la escena urbana, de las macroestructuras, del montaje y de las células residenciales. ►


1 residential units 2 escalator tubes 3 shop supply tubes & silos 4 shop units 5 compound unit shops
6 fast monorail 7 local monorail 8 craneway 9 heavy duty railway 10 maximum circulation area
11 fast road 12 local feeder road 13 local parking 14 local goods sorting 15 environment seal balloon

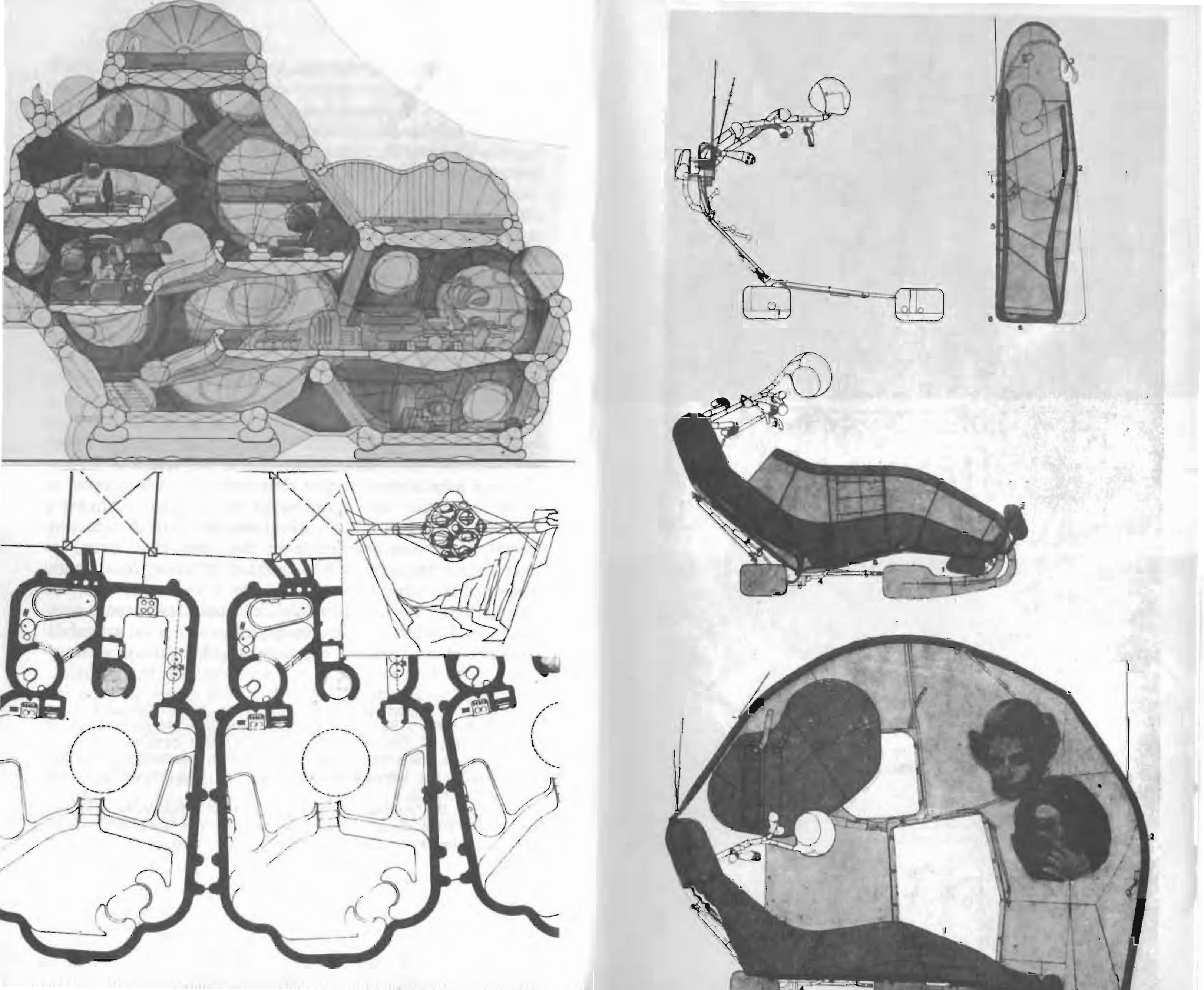


Grupo *Archigram*, Walking City. Instant City.

Gordon, de Dan Dare, de Superman, pero se trata de una broma; cuando es necesario, estos arquitectos son capaces de elaborar algunas de sus propuestos de modo más preciso y real. Nos referimos a las células habitativas a modo de cápsulas espaciales de Warren Chalk y a la *Gaskit capsule* proyectada por Ron Herron y por el mismo Chalk [24]. Otros enunciados programáticos del grupo se refieren al futurismo. Así, la necesidad de introducir el concepto de lo efímero en arquitectura y urbanística, que en su obra más comprometida, el proyecto de la *Plug-in City*, de 1964, debido a Peter Cook, donde se prevé la duración de tres años para los baños, de quince para las unidades de vivienda, de veinte para los aparcamientos de automóviles, y de cuarenta para toda la estructura de la ciudad, se relaciona directamente con lo efímero y lo consumible propio del Manifiesto de Sant' Elia, y también, evidentemente, con la producción industrial moderna de bienes de consumo. También es de carácter futurista el concepto del movimiento, entendido al pie de la letra, y no en el sentido de la transformabilidad e intercambiabilidad de las células residenciales o de los elementos arquitectónicos en el interior de la macroestructura, como proponen otros autores que desarrollan su labor en el campo de las grandes dimensiones. De tal manera que si en la *Plug-in City* los elementos son móviles, sobre todo en el sentido de que pueden desmontarse y recomponerse, en la *Walking City*, de Ron Herron, las megaestructuras son capaces de desplazarse mediante patas articuladas y telescópicas o deslizarse sobre un colchón de aire. Refiriéndose a otro proyecto, el *Living-pod*, un enorme robot móvil, dotado de utensilios programados electrónicamente para satisfacer las exigencias de sus habitantes, el autor, David Greene, escribe: «El principio fundamental del habitar ha sido siempre la necesidad de la vivienda, principio que debe revisarse a la luz de la posibilidad de aumentar la movilidad personal y del progreso tecnológico. Todo es posible. Surge el rechazo de la permanencia y de la seguridad en la casa mientras

crece la curiosidad y el deseo de conocer: podría nacer un mundo en movimiento, como la primitiva sociedad nómada» [25]. Pero paralelamente a estos aspectos, por así decirlo, más técnicos, los arquitectos de *Archigram*, al menos durante los cinco años en que trabajaron unidos, programaron también «la búsqueda estética por sí misma»; lo que significa, a nuestro juicio, la elaboración de un determinado gusto gráfico y una técnica de representación que surge de la fusión de la escuela moderna de dibujantes británicos —pensemos en Gordon Cullen y en el *Townscape*— con los rasgos más destacados del Pop Art. Pero esta combinación y el ya mencionado sentido de la figuración moderna resultan en la superación del propio enunciado estetizante y la intención de convertir esa «estética» en una acción fuertemente comunicativa. El *Archigram* constituye, en este sentido, la tentativa más llamativa para introducir en el campo arquitectónico y urbanístico la «cultura» de los *mass-media*, y sus obras pueden considerarse como una especie de síntesis. Como se ha observado, sus dibujos tienen un «carácter evocativo en mayor medida que descriptivo (...) la ciudad se considera como una aglutinación de formas, actitudes y formas de ser que pertenecen al mundo de la técnica contemporánea. Los transportes y las comunicaciones, las especializaciones funcionales de los aparatos, la vivienda como objeto de consumo —como los automóviles, los frigoríficos y las televisiones—, el movimiento como composición fundamental de la organización y la inestabilidad del marco urbano como origen del paisaje se orga-

(A la izquierda.) J. P. Jungmann, casa neumática experimental (1967); la casa de Jungmann suspendida en el vacío; R. Herron y W. Chalk, Gaskit capsule.
(A la derecha.) Grupo *Archigram*, contenedor a la medida del hombre transformable en una cápsula-ambiente neumática.
(En las páginas siguientes.) Grupo *Archigram*, propuestas para el concurso «La ciudad como ambiente significante». ▶







ARCHIGRAM

THE CITY AS A SIGNIFICANT ENVIRONMENT
LA CITTA' COME AMBIENTE SIGNIFICANTE





nizan en el gigantesco *collage* de la nueva civilización urbana (...) *Archigram* (...) acepta sin condiciones el compromiso con el ambiente de la producción, del consumo, de los *mass-media,* pero se manifiesta más a nivel de imagen que de organización y de sistema»[26].

Y esta referencia a lo imaginario, esta traducción de la arquitectura urbanística a los *mass-media,* o viceversa, no es una creación o una interpretación de la crítica, sino que forma parte de las propias intenciones de *Archigram,* como demuestra claramente una de sus propuestas más recientes, la *Instant City* de 1969, Peter Cook.

El punto de partida es la crítica a la cultura de las *Garden-Cities* y del provincianismo que determinan sobre los habitantes, alejados de la actividad y de los bienes de consumo que ofrece la gran metrópoli. Para evitarlo, *Archigram* propone una ciudad-escenario, un circo móvil que proporciona a la población no urbana todas las informaciones y las «sensaciones» posibles dentro de la vida de la gran ciudad.

Son suficientes veinte automóviles para transportar tiendas, construcciones hinchables, pantallas, amplificadores, antenas, máquinas electrónicas, plataformas para improvisar representaciones y todo aquel material que pueda ser útil para presentar espectáculos informales. Se llega, se convoca al público mediante la fantasía, instándolo a colaborar como autor, promotor y actor de escenas improvisadas. En unas horas el ambiente cambia: nace una ciudad electrizante y, especialmente de noche, refulgente (...). La Instant City puede constituir un factor importante en el proceso de planificación. En un país como Inglaterra, son improbables grandes revoluciones. Deberíamos aprovechar las instituciones y las posibilidades existentes en lugar de seguir lamentándonos de su ineficacia. En los próximos cincuenta años, Inglaterra deberá recurrir a sus propias fuerzas, o perecerá. Nuestra tentativa consiste en imaginar un circo ambulante que posea la intensidad de una ciudad, pero no su tamaño ni su estabilidad. El objetivo es el despertar de su letargo a la provincia al menos durante una semana, induciendo a la gente a hacer, a mirar y a entrar en comunicación con cuanto sucede en Londres o en otra metrópoli[27].

Como conclusión de nuestro repaso a la actividad de *Archigram* queremos desarollar dos consideraciones que parecen confirmar puntualmente nuestras dos tesis precedentes. La primera afecta muy de cerca al binomio historia-utopía que está presente en una experiencia tan «impulsiva» y vitalista como la descrita.

Una casa de plástico —escribe Peter Cook— sigue siendo una casa, la Plug-in City sigue siendo una ciudad, la calle tubular sigue siendo una calle. Pero paralelamente a esta vía de desarrollo hacia algo más casual y menos definido, resurge esa característica inglesa de asumir lo nuevo dentro de lo tradicional. En nuestro propio trabajo podemos observar la tendencia a poner en relación el proyecto con la realidad de lo que ya conocemos. Sería interesante ver la Plug-in City aplicada a una parte actual de Londres y desarrollar todo un plug-in concept en un diálogo entre conservación y creación de zonas que pueden seguir conservándose al tiempo que aparecen como dramáticamente nuevas (...). Este sentido de compatibilidad de lo nuevo (quizá de lo experimentalmente «nuevo») con lo antiguo es una característica fundamentalmente inglesa. En cualquier caso esto no parece impedir el radicalismo de la investigación[28].

La segunda consideración tiene que ver con el ya mencionado carácter visual y comunicativo de los proyectos de *Archigram.* Evidentemente, su experiencia, aunque paradigmática en muchos aspectos, no resuelve los problemas más apremiantes del desarrollo arquitectónico-urbanístico contemporáneo, ni señala un punto de llegada en su historia, que sigue siendo un proceso problemático y abierto. A nuestro juicio, sin embargo, sus propuestas, más o menos realizables, representan la manifestación que mejor engloba en la arquitectura y en la urbanística la cultura contemporánea entendida tanto en sentido antropológico como en sentido tradicional. En cuanto a la primera, estos arquitectos tienden, ante todo, a comunicar desde un escenario urbano un reflejo de la ideología moderna más difundida y aceptada, de la tecnología actual, del consumo, del tiempo libre; es decir, a rese-

mantizar la arquitectura y la urbanística a través de los *mass-media* y por tanto al nivel de la cultura de masas; en cuanto al otro modo de entender el término cultura, como institución histórico-científico-artística, etc., su obra sigue siendo la encarnación más reciente de la idea de la arquitectura como arte figurativo. Creemos así haber encontrado nuevamente, por la vía histórica, lo que en un ensayo precedente, *Architettura come mass-medium,* habíamos propuesto por la vía teórica.

La Unité d'habitation [29]

No puede negarse que este edificio de Marsella es emblemático de toda la obra de Le Corbusier y, con ella, de casi toda la problemática del Movimiento Moderno. Y al mismo tiempo es indudablemente paradigmática, por su carácter excepcional y por haber servido como modelo para otra realizaciones posteriores. También es significativo el hecho de que la *Unité d'habitation,* fruto de toda una serie de experiencias proyectuales, fue concebida antes de la guerra y construida inmediatamente después, iniciando así la fase más reciente de la historia de la arquitectura contemporánea.

Para realizar una recogida analítica de datos del edificio, por lo menos de los más importantes, deberíamos empezar describiendo su estructura portante de hormigón armado, que se eleva sobre una vasta plataforma, denominada por el autor como *sol artificiel,* de una altura que le permite contener instalaciones visitables, y que apoya

Le Corbusier *(a la izquierda),* la *Unité d'habitation,* Marsella (1954-1952); *(a la derecha) Unité d'habitation,* en Nantes (1955), en Berlín (1957), en Briey-en-Forêt (1961). ▶

7
6
5
6
0
4
2
3
0

en diecisiete parejas de pilares modelados plásticamente y huecos, para alojar las canalizaciones; además, deberíamos diferenciar y clasificar los 23 tipos distintos de viviendas, que dan lugar a un total de 337 apartamentos; tendríamos que examinar los pisos séptimo y octavo, donde más de la mitad de la superficie está ocupada por servicios colectivos, por la *galeria marchande* con tiendas para los artículos de primera necesidad y, en el resto, por una residencia para huéspedes y por otras viviendas que dan al testero sur; tendríamos que referirnos al equipamiento existente en la cubierta-jardín (la guardería, el gimnasio, el bar con solarium, la piscina para niños, su zona de juegos, los volúmenes «puristas» de las instalaciones técnicas, etc.) y, recordar, finalmente, que las comunicaciones verticales se realizan mediante tres grupos de escaleras, disponiendo cada uno de una serie de ascensores, mientras que las horizontales se confían a unas *rues intérieures* situadas en los pisos segundo, séptimo, octavo, decimotercero y decimosexto. Pero en lugar de enumerar elementos y funciones, que por otra parte son en este edificio heterogéneas y complejas, preferimos ocuparnos de algunos de los sectores que lo representen mejor.

Digamos, de entrada, que la *Unité d'habitation* es un enorme edificio con partes altamente especializadas, con el objetivo de llevar a la práctica ese ideal de la casa colectiva y autosuficiente que se remonta a toda la tradición de los reformadores utopistas. Las tres partes del edificio que analizaremos, pertenecientes todas al sector de las viviendas, son: la estructura portante principal, la configuración y articulación de las células y la retícula tridimensional exterior de las *loggias brise-soleil.*

En cuanto al primer factor, el gran esqueleto de hormigón armado, encarna una de las dos familias morfológicas adoptadas por Le Corbusier, a las que nos hemos referido en el capítulo sobre el racionalismo, es decir, la de trazado ortogonal, de inspiración clásica, cartesiana, configurada en base a los *tracés régulateurs.* A la otra

familia, caracterizada por las formas libres o derivadas de la experiencia de la pintura y la escultura purista, pertenecen las formas plásticas de los *pilots,* del *sol artificiel* y de las instalaciones del nivel de la cubierta. Por lo tanto, si consideramos en conjunto estos elementos de la estructura portante, observaremos que coexisten en ella las dos familias morfológicas mencionadas. Esta coexistencia, así como el paso brusco de los factores discontinuos o reducibles a unidades discretas (la retícula ortogonal) a los continuos y no descomponibles (las formas libres), constituyen quizá el aspecto más típico del estilo de Le Corbusier.

Hablando de la estructura, debe recordarse que la evolución de la relación entre los elementos portantes y los soportados caracteriza todo el desarrollo del Movimiento Moderno. La estructura de esqueleto se exhibe, no sin cierta perplejidad, en el siglo XIX; se «pliega» al gusto figurativo en el *Art Nouveau;* se acusa francamente en el protorracionalismo, hasta que el racionalismo la absorbe en su programa de espacios dinámicos, donde tal vez sirve para configurar imágenes ligeras e incorpóreas, confiadas a la estereometría pura de los volúmenes y a la bidimensionalidad nítida de los planos, pensemos en las esquinas transparentes de Gropius y en las fachadas libres de Le Corbusier. Esto parece señalar que el racionalismo se había apropiado de una tecnología, que por tanto ya no tenía necesidad de ser exhibida. Precisamente en la *Unité d'habitation,* donde la estructura portante tiene un significado definido y un carácter expresivo propio, queda oculta, a excepción de los *pilotis* y del *sol artificiel,* forma una trama de conformación y ordenación, pero subyacente, escondida tras una superestructura que se apoya en ella, la de las *loggias brise-soleil.* Así pues, el marco estructural del edificio de Marsella, en cuya trama se insertan las células y cuyos lados soportan las series de terrazas y de parasoles, asume el doble significado del término estructural: el arquitectónico-constructivo, como elemento portante del edificio, y el

estructuralista en el sentido más amplio, es decir, el de sistema subyacente, de organización oculta, pero indispensable para la organización y para la vida misma de un organismo.

En cuanto al segundo factor de nuestro análisis, las células residenciales y su articulación, nos parece oportuno realizar una breve descripción del tipo más repetido de alojamiento. Este se desarrolla en dos niveles de diferente tamaño; el más pequeño está destinado a la zona diurna y el mayor, que ocupa toda la profundidad del edificio, disponiendo de una doble orientación, con aberturas al este y al oeste, contiene los dormitorios. Dada la diferente profundidad de las dos zonas, cada célula encaja con otra complementaria, ocupando así entre las dos una altura de tres pisos; en el intermedio, y por el centro del eje longitudinal del edificio, discurre una «calle interior» por la que se accede a ambas viviendas. Debido a este acoplamiento, en la vivienda de un lado se sube desde la zona del comedor al nivel de los dormitorios, mientras que en la del lado opuesto los dormitorios quedan en el piso inferior al de la entrada y del comedor. En el interior de cada célula el forjado del piso superior está retranqueado respecto a la fachada, de manera que este piso se asoma a la parte inferior, cuya altura resulta en esa zona de dos pisos.

Como se ha observado, en la base del edificio que nos ocupa existe un tema sociológico: «libertad individual en una organización colectiva (...). Nuestra civilización está basada en este principio, la *Unité d'habitation* también». Y esta idea se encuentra ya desde el nivel constructivo; en efecto, las células, como alojamientos unitarios completamente separados, tienen una estructura metálica autónoma y se insertan en la malla principal casi con una sencilla operación de acoplamiento, sin tocarse unas con otras y, mediante especiales recursos técnicos, disponen del aislamiento más completo.

Pero la relación entre las células y el conjunto, entre lo individual y lo colectivo, adquiere en el edificio de

Marsella una conformación y un significado completamente originales y específicos. Habitualmente, una célula residencial de la propia tendencia racionalista puede considerarse como un sistema, cuyo factor unitario y fundamental se encuentra en cada una de las habitaciones o espacios; y también en el exterior se manifiesta mediante las aberturas la presencia de estas unidades del sistema. Por el contrario, en la *Unité d'habitation*, aunque presenta distributivamente una separación de sus ambientes interiores, éstos se han concebido sin embargo con una fluidez espacial (la separación del comedor y de la cocina mediante elementos de mobiliario de poca altura, los espacios de doble altura entre el dormitorio de los padres y el salón, la división móvil entre las dos habitaciones de los hijos) que permite que cada espacio se complemente con los otros, para superar en el límite el concepto mismo de habitación. En resumen, la célula ya no se concibe distributivamente como un sistema de habitaciones, sino como un ambiente unitario articulado de diversas maneras. Y también en el exterior corresponde a este ambiente, en cada una de las dos fachadas, una abertura grande y única. Nos encontramos, por tanto, en presencia de un cambio de escala: a una célula formada por un sistema de locales, que hemos propuesto en otro lugar denominar como «signos», corresponde una célula formada por un vacío grande y único, articulado de otra manera, que llamaremos macrosigno.

Y llegamos al tercer factor de nuestra «lectura», las *loggias brise-soleil*. Dejando aparte las zonas especiales del edificio —los paños opacos que corresponden a las viviendas abiertas al sur, el sector con los restantes alojamientos especiales y los servicios sobre la fachada este, la banda de dos pisos que contiene las tiendas y otros equipamientos colectivos, etc.— Le Corbusier concibe, para toda la organización de los tres frentes libres (el del norte queda ciego, con la famosa escalera que asciende hasta el nivel de las tiendas), una gran estructura tridimensional en retícula, con la misma profundidad que

las terrazas; el ritmo vertical lo consigue mediante la prolongación en la fachada de los muros laterales de las células, y el horizontal con las balaustradas en hormigón vibrado de las *loggias* que, además de constituir un *brise-soleil* para los ambientes inferiores, señalan la articulación de los espacios interiores, por su diferente disposición en altura. En efecto, como uno de los dos forjados que corresponden a la célula está retranqueado respecto al plano de la fachada —de ahí la necesidad de introducir a su nivel, en el vacío de las *loggias* individuales, un plano horizontal que funcione como un auténtico *brise-soleil*— cada célula sólo dispone de una terraza por cada lado, que consta de una sola altura cuando es el lado al que dan los dormitorios, y de doble altura cuando corresponde el salón-comedor; al estar acopladas las unidades de dos en dos, a cada vano doble de la fachada le sucede verticalmente otro sencillo; de esta manera la serie de balaustradas o petos, que confieren un carácter horizontal al organismo en su conjunto, se presenta con un ritmo alterno: a cada dos filas de balaustradas macizas corresponde una fila de espacios vacíos perfectamente cuadrados. El vano cuadrado señala en el alzado la presencia en el interior de una célula que en ese lado dispone de doble altura, mientras que el vano rectangular, más bajo, que separa una balaustrada de la otra, indica que la célula interior correspondiente tiene una sola altura. La coloración «desordenada», pero basada en unos cuantos colores fundamentales, contribuye a acentuar más la variedad de esta estructura alveolada, en los muros interiores de cada terraza. La presencia del color, junto con los restantes motivos plásticos, las formas escultóricas de la cubierta-jardín, la escalera exterior de la fachada norte, el bajorrelieve con el símbolo del *modulor* tallado en el hormigón, etc., confirman otro de los postulados de la poética de Le Corbusier, la famosa *synthèse des arts majeurs*.

Pero, independientemente de esta descripción, la retícula de las *loggias brise-soleil* asume un significado que

contribuye a ese cambio de escala que hemos mencionado anteriormente hablando de las células y que constituye la característica más destacada de la obra de Marsella. Al observar que cada alvéolo de las *loggias* representan un verdadero vacío tridimensional, que denuncia la presencia de una célula y nos informa mediante su simple o doble altura de qué modo está articulada la vivienda en el interior, podemos constatar que, a diferencia de los muros de fachada tradicionales, la totalidad del cerramiento de la *Unité d'habitation* constituye a su vez un organismo tridimensional, una estructura espacial en la que quedan englobados los espacios interiores.

Para concluir, si la estructura estática no se limita sólo al papel de soportar elementos, sino células residenciales completas; si el espacio interior de éstas no se considera como una suma de unidades elementales o «signos», sino que se entiende como un gran ambiente único o «macrosigno»; si el cerramiento exterior no es una serie de facetas bidimensionales, sino un organismo espacial que contiene otros vacíos tridimensionales, podemos deducir que cada parte de la obra que examinamos se articula en la escala de una dimensión mayor. En base a estas consideraciones puede explicarse la hipertrofia, el cambio de escala, la nueva dimensión, el avance en toda la gama de los factores que constituyen el edificio, y este avance denota el objetivo buscado por Le Corbusier durante años, la idea de una arquitectura que tiende a convertirse en urbanística (propuesta, unidad, fragmento, configuración). Desde este punto de vista, con la *Unité d'habitation* concluye el ciclo de la tendencia racionalista y se abre el de la poética de las grandes dimensiones, de la arquitectura más adecuada a la actual cultura de masas.

El plan de Tokio

La adhesión a la idea (y a la realidad) de las grandes metrópolis con más de diez millones de habitantes, contra

la urbanística de la descentralización, el desarrollo de las tesis urbanísticas de Le Corbusier, las propuestas del grupo Metabolism y el proyecto para una comunidad de 250.000 habitantes, concebido para la bahía de Boston y redactado en el MIT en 1959, constituyen, como ya se ha mencionado, los puntos de partida para el plan de Tokio que elabora Kenzo Tange con su grupo [30] en 1960.

Reconociendo que la gran ciudad contemporánea es el lugar de la industria terciaria, de la organización, de los negocios y de los servicios, su principal requisito debe ser un sistema de comunicaciones eficaz, dinámico y abierto, y «desde el momento en que los transportes son esenciales para la comunicación directa —escribe Tange— el sistema de transporte se convierte en la base física fundamental para el desenvolvimiento funcional de la existencia en la metrópoli» [31]. Este enunciado, que podría encontrarse en muchos planes del siglo XIX, asume en el proyecto de Tokio un significado particular y contribuye a la generación de una propuesta de conformación urbanística general tan original que alcanza la dimensión de la utopía.

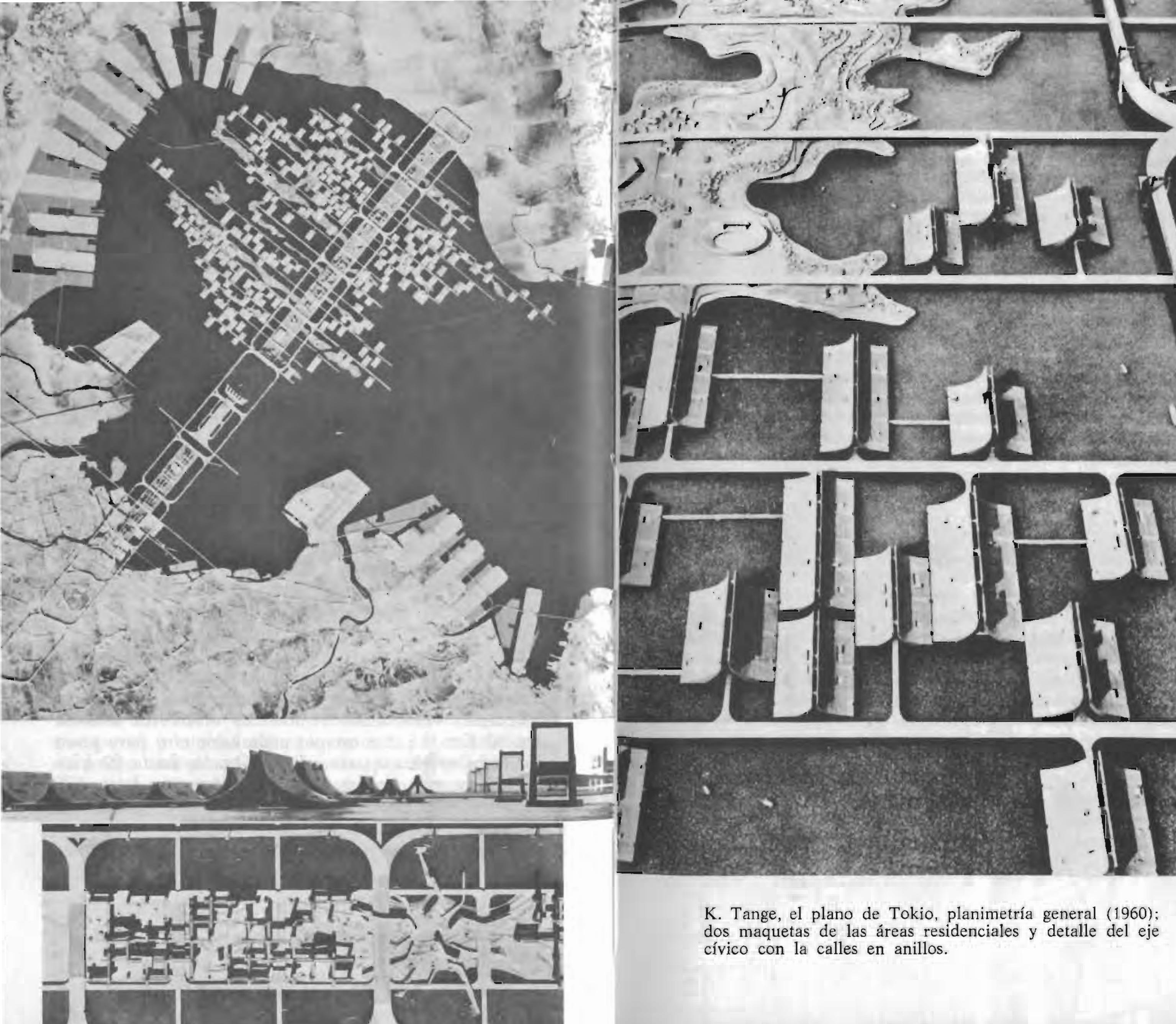
En particular, y rechazando la expansión radial centrípeta de la metrópolis y su desarrollo mediante núcleos satélites, Tange propone una estructura lineal que se construiría en la bahía de Tokio, y que partiendo del antiguo centro de la ciudad alcanza en línea recta el punto opuesto de la costa. Los fundamentos programáticos del plan son: «1) El paso de un sistema centrípeto radial a un sistema de desarrollo lineal; 2) El establecimiento de los medios para englobar en una sola unidad orgánica tanto la estructura de la metrópoli como el sistema de transportes y la arquitectura urbana; 3) La realización de un nuevo orden espacial urbano capaz de reflejar la organización abierta y la movilidad espontánea de la sociedad actual» [32].

Estos puntos programáticos encuentran su verificación proyectual, si bien no en una correspondencia término a término, en tres partes diferenciadas a pesar de

la estructura unitaria del plan: *a*) el eje cívico; *b*) el equipamiento direccional y terciario previsto en este eje; *c*) las nuevas zonas residenciales dispuestas fuera del mismo.

El eje cívico es el *cardo* de la expansión de Tokio sobre el mar. Atravesado por un monorraíl y por un ferrocarril subterráneo, consta de anillos o «bucles» de calles, comparables con las vértebras de la espina dorsal. Cada uno de ellos contiene tres autopistas superpuestas con tramos de, respectivamente, nueve kilómetros (que abarca tres bucles), tres kilómetros, es decir, la longitud del bucle propiamente dicho, que se subdivide a su vez en unidades modulares interiores con una longitud de un kilómetro. La cota de la autopista exterior y más alta es de 40-50 metros. Cada tramo de los bucles tiene una sola dirección: para mantener el mismo sentido a lo largo de un recorrido normal debe procederse, por así decirlo, con un movimiento en greca; para pasar de un nivel a otro de los tramos del bucle, para cambiar de velocidad o para invertir la dirección del movimiento se han previsto rampas en los lados más cortos de cada bucle. Estas rampas segmentan el eje cívico, delimitan los bucles y sirven como elemento de intercambio, tanto entre un bucle y el sucesivo como para las calles perpendiculares al eje que, siempre sobre la bahía, conducen a las zonas residenciales situadas lateralmente a dicho eje.

Los bucles están concebidos como entidades autónomas respecto a las estructuras de edificación interiores y exteriores a ellos y, en primera instancia, condicionados por las distintas velocidades de los tres niveles de tráfico: hasta 60 Km./h., con rampas cada kilómetro para pasar a los otros niveles o para salir del bucle; hasta 90 kilómetros/hora, con rampas cada tres kilómetros; hasta 120 kilómetros/hora, con rampas cada nueve kilómetros. Pero su concepción va más allá de estas características funcionales. Su autonomía permite irlos construyendo, uno tras otro, en un plazo de veinte años. En particular,

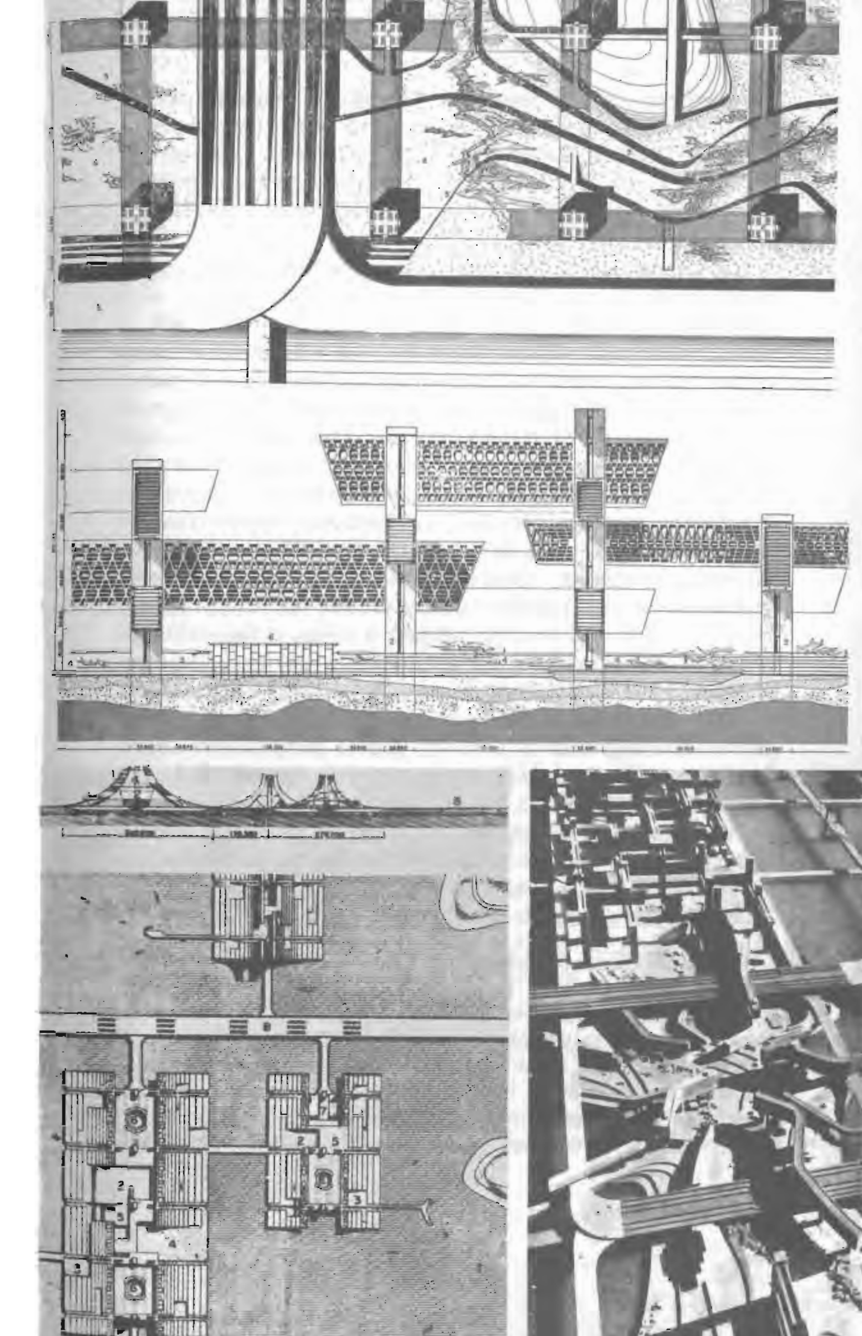


K. Tange, el plano de Tokio, planimetría general (1960); dos maquetas de las áreas residenciales y detalle del eje cívico con la calles en anillos.

y puesto que el primer bucle del eje cívico estaría situado por encima del centro actual de Tokio, esta «superposición» debería garantizar la reestructuración de la ciudad antigua junto con la configuración del primer núcleo de su expansión axial. «Además —escribe Tange—, al construir sobre la bahía, Japón redescubriría el mar, porque Tokio —que ha perdido gran parte de sus zonas costeras, ocupadas ahora por la industria— podría convertirse nuevamente en una ciudad marítima. Así el océano representaría el símbolo de nuestro desarrollo económico y constituiría también un agradable complemento del ambiente en que se desarrolla nuestra vida de cada día... En la práctica, nuestro proyecto daría lugar a una arquitectura en consonancia con la velocidad y las dimensiones de nuestro tiempo, y sin embargo nos permitiría seguir manteniendo nuestra histórica vida urbana» [33].

En la parte central de la serie de bucles, y sobre una plataforma continua, se elevan los edificios del centro direccional. Estos, como las propias plataformas, apoyan en una estructura denominada como «medular». Las «médulas», distribuidas en cuadrados de cerca de 200 metros de lado, como se ha dicho anteriormente, son estructuras verticales, o *pilotis* gigantescos de 150 a 250 metros de altura, que contienen los ascensores, los conductos, las instalaciones y todo lo que se refiere a recorridos y relaciones verticales. Aparte de esta función, las médulas soportan a diversas alturas las macroestructuras, los edificios con paredes antisísmicas formadas por vigas reticulares para la rigidización de las fachadas y de los forjados, cuyos puntos de apoyo están muy separados. Tal y como están dispuestas, las médulas pueden sostener a diversas cotas no sólo estos enormes edificios de paredes reticulares, sino también otros colocados en dirección

El plan de Tokio, planimetría y alzado de los edificios-puente sostenidos por un sistema medular; dibujo de las áreas residenciales y detalle del eje cívico con las calles en anillos. ▶



perpendicular a los primeros. De esta manera se perfecciona el viejo sistema de *pilotis*, apto para sustentar sólo edificios dispuestos en una dirección única, alcanzando las dimensiones de las médulas previstas por los japoneses, para ser capaz de soportar más edificios y orientados en más direcciones.

La tercera parte del plan considera las nuevas zonas residenciales. Previendo que en los próximos veinte años residirían cerca de cinco millones de personas sobre la bahía, el plan de Tokio prefigura algunas áreas residenciales que surgirán o sobre terrenos sustraídos al mar o sobre plataformas artificiales apoyadas en grandes pilones inmersos en el fondo marino. Todas las áreas residenciales se conciben como mínimo a escala de barrio, provistos del equipamiento correspondiente, escuelas, guarderías, centros sociales, instalaciones deportivas, etcétera, así como de todos los servicios de comunicación directa, autopistas, metropolitano, etc. Al describir las macroestructuras arquitectónicas de las áreas residenciales, Tange se refiere brevemente a ellas, señalando que tendrían una sección «más o menos triangular», que apoyarán en las plataformas y que contendrán viviendas individuales dependiendo de la gama de los materiales prefabricados disponibles y de los gustos particulares de los habitantes. En realidad, esta parte del plan de Tokio es la que más se refiere a las experiencias precedentes, y especialmetne al asentamiento sobre la bahía de Boston proyectado por Tange en colaboración con los estudiantes del MIT. En la memoria que acompañaba el proyecto redactado en América escribía Tange:

Una organización espacial de este tipo expresa la jerarquía de las diversas «escalas»; la escala de la naturaleza, la escala *super-humana*, que es la que más visiblemente introduce las posibilidades de la tecnología moderna, la escala de la colectividad, ligada a las funciones sociales y, por último, la escala humana, es decir, la de la vida individual. En la gran estructura triangular de soporte están comprendidos los espacios para la vida colectiva, las escuelas, las iglesias, los *shopping-centers*, etc.,

abiertos al aire y a la luz, mientras que cada tres niveles se disponen las calles peatonales, a lo largo de las cuales se sitúan las viviendas (...). Las propias viviendas forman pequeñas estructuras, en cuyo interior puede modificarse también la organización formal. En este nivel «microscópico», los detalles y la propia distribución de la casa pueden combinarse según los gustos de cada uno. Ello significa que existe la posibilidad de distinguirse individualmente en el ámbito del sistema [34].

Como se ve, en este párrafo está contenida casi por entero la «poética de las grandes dimensiones», y se anticipan puntualmente las macroestructuras residenciales del plan de Tokio. Pero asumen aquí un carácter específico. En efecto, más allá de la tendencia macrodimensional, de las grandes estructuras a escalas urbanísticas «abiertas» a la introducción de variaciones individuales a escala arquitectónica, la forma de las áreas residenciales de Tokio implica también un intento simbólico, semántico y de inspiración ambiental. Las secciones en caballete que Tange define como «más o menos triangulares» evocan imágenes propias de la cultura del extremo oriente y son bastante diferentes a las adoptadas para el proyecto de Boston. Allí recordaban figurativamente la forma de la escuadra y del compás, aquí, en el plan de Tokio, insinúan enormes cubiertas a dos aguas o, mejor, cascos de barcos, fragmentos de juncos, coberturas de algunas embarcaciones tradicionales, en resumen, una serie de configuraciones que tienen todas en común, de una o de otra manera, algo relativo a los barcos y al mar. Y es éste otro aspecto de aquella coexistencia de utopía y tradición, factores de nuestro códico virtual, así como de la reconquista del mar por parte de la arquitectura y de la urbanística japonesa de la que habla Tange.

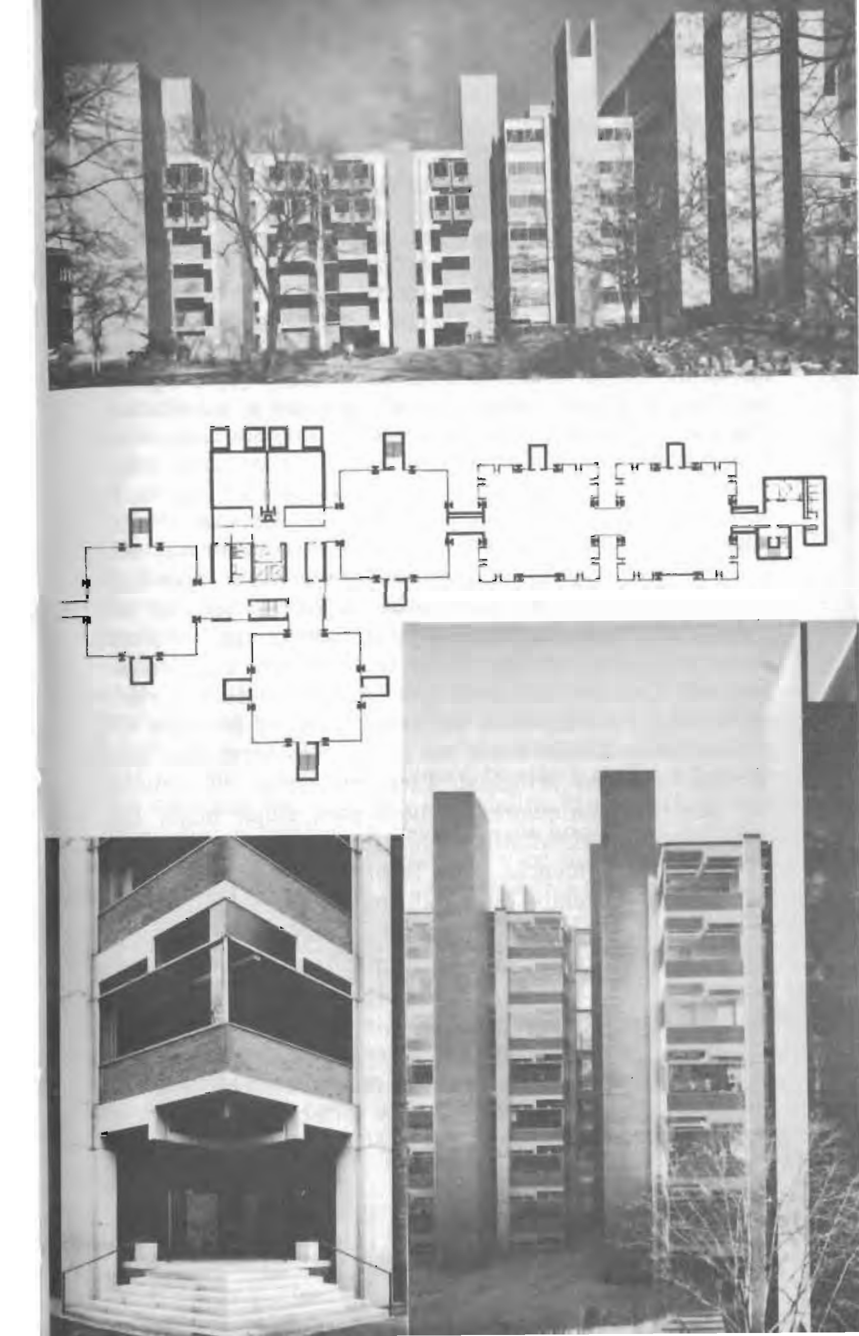
Los laboratorios Richards de la Universidad de Pennsylvania

El código-estilo que hemos denominado como virtual no se manifiesta solamente en obras y proyectos de di-

mensiones insólitas, como la *Unité d'habitation* o el plan de Tokio. Este rechazo del presente (del *International Style* y de sus subproductos) y la tentativa de asociar pasado y futuro, historia y utopía, pueden encontrarse también en edificios de dimensiones normales. Nos referimos a los Richards Laboratories, de investigaciones médicas, construidos por Louis Kahn en Philadelphia entre 1957 y 1961; un edificio de sólo siete pisos que recuerda las torres de San Gimignano y prefigura con su conformación, inspirada en la idea de la diferenciación de espacios «servidos» y espacios «sirvientes» *(served-servant)*, una arquitectura completamente orientada al futuro, como demuestra el carácter de paradigma que inmediatamente ha adquirido esta obra. Consta de cuatro bloques (a los que se han añadido tres más del Biology Building), que responden a la idea mencionada y a la intención de diferenciar al máximo cada elemento de la construcción, produciendo así un agregado de distintos «signos» espaciales y volumétricos.

Refiriéndonos a los cuatro bloques de los laboratorios de investigaciones médicas, a los que limitaremos nuestra lectura, el que ocupa el lugar central es un núcleo que contiene escaleras, ascensores, servicios y dos locales para los criaderos de cobayas; a este núcleo se adosan tres laboratorios de forma cuadrada con 14,32 metros de lado. Cada laboratorio no se inserta directamente al núcleo central, sino a través de un corredor que sirve para diferenciar los cuatro volúmenes, que resultan así autónomos, teniendo cada uno una escalera propia de servicio *(stair sub tower)*. Estas escaleras están contenidas en torres ciegas de hormigón revestidas de una capa de ladrillos; en torres análogas *(exhaust sub tower)* se disponen las instalaciones para la evacuación del aire con residuos de isótopos o infectado de gérmenes y de los gases no-

L. Kahn, los laboratorios Richards, de la Universidad de Pennsylvania (1957-1961). ▶



civos; torres del mismo tipo contienen los sistemas para la entrada de aire puro, existiendo cuatro de éstas situadas al exterior del núcleo central del edificio. Más allá de su función, estas torres desempeñan uno de los principales papeles en la conformación del edificio. Cada una de ellas, que superan en más de ocho metros el nivel del forjado de cubierta, está unida al centro de cada uno de los lados libres de los laboratorios, quedando totalmente fuera del plano de la fachada. En la fase de proyecto las torres debían servir también como elementos portantes de los forjados, pero, posteriormente, quizá para acentuar la diferenciación de los elementos o para hacer más autónoma cada parte del edificio, en este caso cada uno de los bloques-laboratorios, respecto a las torres adosadas, Kahn dispone soportes de hormigón en doble T en los dos tercios medios de cada lado. De este modo, ninguna estructura vertical entorpece el espacio interior de los laboratorios, y los forjados sobresalen en voladizo una tercera parte por cada lado, de forma que las esquinas resultantes quedan también libres de soportes verticales. La estructura de los forjados está constituida por seis vigas prefabricadas que apoyan en los soportes, por cuatro vigas de atado perimetrales y por dieciséis viguetas que se cruzan dos a dos en los ocho recuadros que forman la trama principal. Esta estructura, constituida por elementos reticulares y hueca para alojar mejor las instalaciones horizontales, como observa Scully, «ejerció una benéfica influencia sobre la investigación técnica relativa a todo el campo de la industria de la prefabricación en hormigón, y constituyó un precedente ejemplar para todas las fases que se realizan entre la fabricación y el montaje en la obra» [35]. Es también de especial interés figurativo el hecho de que en la esquina, y en la parte que corresponde al recuadro exterior, la viga de atado del forjado reduce su canto a la mitad como permite el diagrama de solicitaciones; y este juego de recuadros y de decrecimiento puede contemplarse perfectamente desde abajo, puesto que el intradós de todos los forjados queda totalmente visto.

En la volumetría general de la obra se pasa, por tanto, de la opacidad máxima del núcleo central y de las torres adosadas, también ciegas, al máximo vacío en las esquinas de los bloques-laboratorios, que además de mostrar su transparencia vítrea en el plano de la fachada ponen de manifiesto el sistema constructivo, el diseño de las viguetas y de los huecos. Toda la gama de la morfología arquitectónica, desde el volumen a la superficie, opaca o transparente, desde la lámina bidimensional del remate que corona las torres de escaleras a la dimensión lineal de las viguetas, está presente en este edificio de concepción aparentemente tan sencilla, pero tan rico en soluciones originales y de tan cuidada elaboración.

Los laboratorios Richards son la obra de Kahn más impregnada de espíritu clásico, y al mismo tiempo más alejada de alusiones historicistas, de ahí que resulta a un tiempo construcción antigua y modernísima. Sin embargo, la principal intención y el significado fundamental del edificio, es decir, la máxima autonomía funcional y figurativa de cada una de sus partes, la búsqueda de una caracterización espacial para cada uno de sus ambientes y para cada una de sus configuraciones volumétricas, parece no haber resistido a la prueba de su uso. La actividad cotidiana ha fundido y confundido la mayoría de las partes que aspiraban, como se ha dicho, a una integración, pero basada en la evidencia y en la autosuficiencia de cada signo-ambiente y cada subsigno-elemento. «Hoy sólo da testimonio de esta posibilidad —escribe Scully— el atrio de entrada, donde las esquinas vacías de la estructura, entre el plano del pavimento y las vigas que avanzan en voladizo, se abren hacia los cuatro ángulos como las fauces de un tiburón, donde la escalinata gravita y se expande bajo este hiato espacial, y donde el amplio pórtico de piso realzado se dilata y se convierte en uno de los escasos espacios trágicos y grandiosos construidos en el mundo moderno. (Y esta valoración no nos parece

inapropiada, puesto que la determinación con que el hombre continúa su búsqueda hacia las formas más elevadas de la existencia, la lucha que mantiene para permanecer vivo en el engranaje de los hechos, puede con justicia considerarse como trágica, en el significado clásico de esta palabra; que si el hombre no tuviese presente este valor religioso, su mortífero instinto de conservación sería sólo un hecho embarazoso» [36].) Y este carácter no es ajeno al tono entre didáctico y mesiánico que manifiestan los diversos aforismos de Kahn.

Pero incluso quienes no advierten estos valores en la arquitectura del maestro americano reconocen que los laboratorios Richards constituyen su obra maestra. Una idea originaria clara, casi rudimentaria(«el Medical Research Building de la Universidad de Pennsylvania está concebido partiendo del postulado de que los laboratorios científicos son estudios, y de que el aire que se respira debe ser distinto del aire que se expulsa del ambiente») [37], que definiremos como funcionalista, da lugar a la creación de un tipo original de edificio, de una agregación sígnica *symmetrica*. Aparte de estos valores intrínsecos, los laboratorios Richards marcan el período en que el maestro ruso-americano adquiere su reconocimiento como tal, pero en que todavía no es objeto del interés tendencioso e intelectualista que quizá ha acabado por perjudicar su actitud más auténtica. El caso de Kahn sigue estando todavía abierto, a nuestro juicio, y la exégesis de su obra aguarda aún a liberarse de las diversas interpretaciones literarias e historicistas. Tras este análisis es fácil prever, en cualquier caso, que los laboratorios de investigación médica de Philadelphia irán adquiriendo con el tiempo un valor cada vez más grande.

La Facultad de Historia de Cambridge

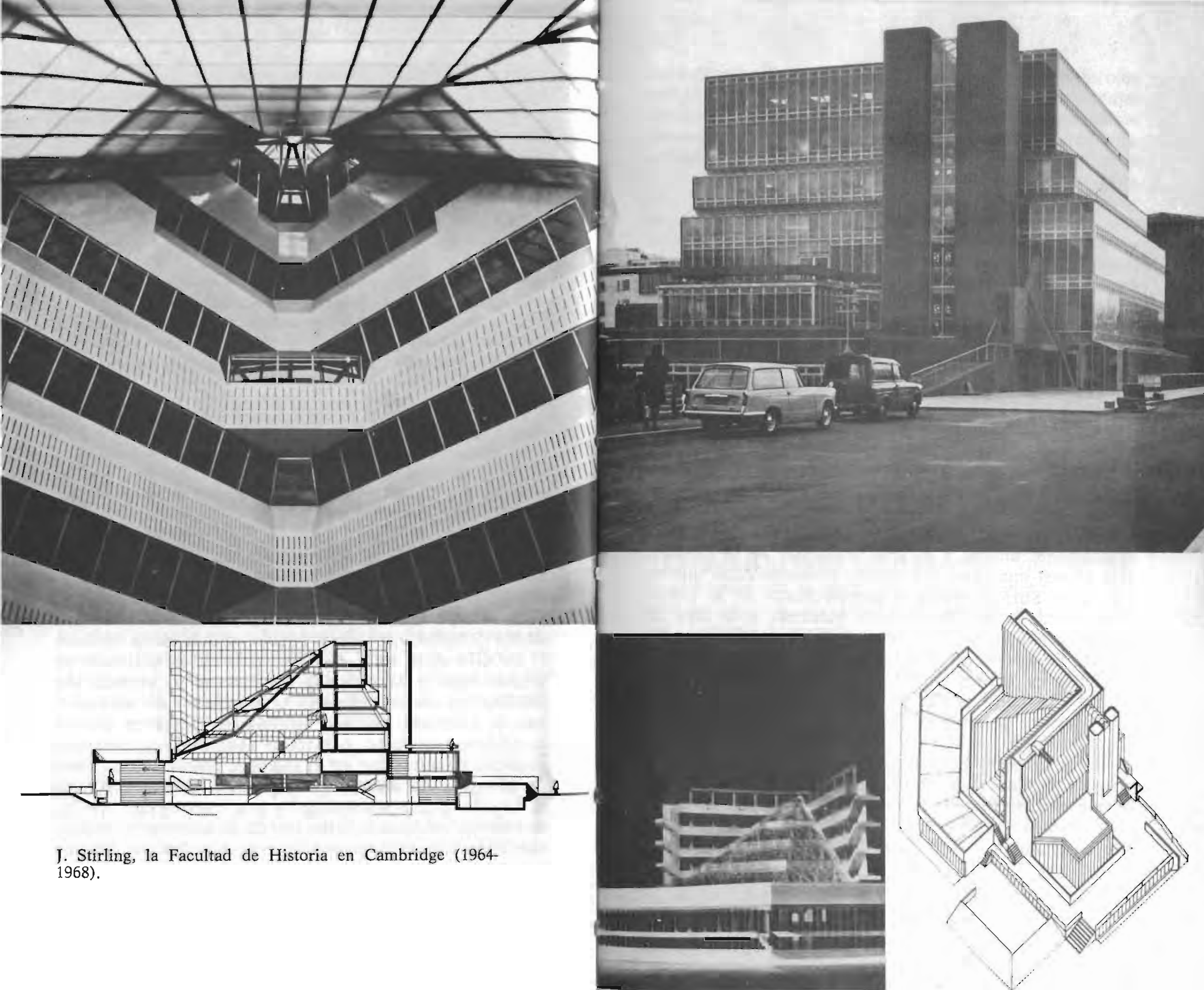
Los laboratorios Richards, de Kahn, y la Facultad de Historia, construida por James Stirling entre 1964 y

1968, a pesar de su diversidad, son dos edificios que pertenecen al mismo código-estilo, y que han contribuido en gran medida al establecimiento del gusto arquitectónico contemporáneo. Expresiones de aquella síntesis de historia y utopía que hemos determinado como principal característica de las obras más significativas de nuestra época, ambas ponen de manifiesto la intención de identificar los volúmenes y los espacios como agregados de entidades autónomas.

La History Faculty para la Universidad de Cambridge se propone también (como el Engineering Building de Leicester) ser considerada como un agrupamiento de elementos identificables, como los núcleos de ascensores y escaleras y como la gran cubierta en forma de tienda que indica la sala de lectura de la biblioteca, el espacio interior de mayor capacidad (...). Habitualmente tratamos de conservar la forma específica de una estancia y evitamos distorsionarla para adaptarla a un módulo estructural o una forma general preconcebida. En la History Faculty estas formas de espacios ideales se reagrupan para dar lugar a la forma del conjunto del edificio, y puede observarse que los espacios más pequeños están en los últimos pisos, mientras que en los niveles inferiores los locales son muchísimo mayores [38].

Así habla Stirling al referirse a su obra, que, si convenimos en definir como «signo» cada ambiente o cada vacío, por la manifestación conformativa tanto al exterior como en el interior de estos vacíos, se convierte en uno de los ejemplos más típicos de una «arquitectura sígnica».

La diferencia entre el edificio de Kahn analizado en primer lugar y la Facultad de Historia proyectada por Stirling, en cuanto concierne a su carácter de agregaciones de entidades sígnicas autónomas, radica en que en el edificio americano este juego adquiere una evidencia máxima, mientras que en el inglés se asume sólo al nivel de dibujo y de maqueta, recuperando la visión directa de la fábrica una ambigüedad y una complejidad que hacen menos evidente la intención de caracterizar y diferenciar cada una de las partes del conjunto. Ello se debe no



J. Stirling, la Facultad de Historia en Cambridge (1964-1968).

sólo al diferente esquema distributivo y funcional, sino también a la intención de «refundir», por así decirlo, los ambientes-signo una vez individualizados, así como al programa de hacerlos converger y gravitar a todos en torno a un «macrosigno», la sala de lectura de la biblioteca.

A partir de lo que antecede podemos observar que si en la volumetría general el edificio se caracteriza por un bloque en forma de L, por el prisma acristalado de la cubierta de la biblioteca, por el cuerpo de fábrica bajo que rodea tres de los lados de la sala de lectura, por las dos torres de comunicaciones verticales, etc., en el interior algunos de estos signos-ambiente se funden entre sí, originando esa ambigüedad entre lo explícito y lo latente que contribuye a enriquecer el significado espacial de la obra. Esta fusión se verifica fundamentalmente en la planta baja que, como el nivel inferior semienterrado, ocupa mayor superficie que los restantes pisos, formando al exterior una especie de basamento sobre el que apoyan, en un desarrollo ideal piramidal, el bloque en L y el prisma de cobertura de la biblioteca. Este nivel más amplio está articulado en el interior de manera que la sala de consulta, los depósitos anejos y las oficinas están íntimamente unidos, y el área triangular de la cubierta sólo abarca una parte del mismo. Podemos decir que en este nivel Stirling asocia el procedimiento de la planta libre heredada del Movimiento Moderno a la idea de un vacío delimitado geométricamente. En el primer piso aparece ya una mayor diferenciación entre los ambientes: el bloque en L presenta adosado todavía un cuerpo dedicado a la investigación; al lado del área triangular que cubre la sala de lectura sigue existiendo el cuerpo poligonal destinado, como en los pisos inferiores, a depósitos de libros. A partir del tercer piso ya sólo permanecen la planta tipo en L y la pirámide de cubierta. A su vez, el bloque en L se degrada hacia lo alto, conteniendo en los pisos tercero y cuarto locales para seminarios mientras que en el quinto y sexto está ocupado por las oficinas,

los espacios menos profundos de todo el edificio. Puesto que la cubierta de la sala de lectura de la biblioteca ocupa la totalidad de los seis pisos de altura, los corredores del bloque en L se abren hacia el interior de la escalera, penetrando en diversos puntos en su interior mediante una especie de salientes poligonales parecidos a los *bow-windows*. «Los corredores —escribe Stirling— se han concebido como galerías que discurren en torno a los espacios superiores de la sala de lectura; están revestidos de materiales acústicos y constituyen el principal sistema de circulación. Los estudiantes que se desplazan por el edificio están visualmente en contacto con la biblioteca, el elemento de trabajo más importante de la facultad.» Esto confirma nuevamente el hecho de que en el exterior están claramente diferenciados los volúmenes acristalados del bloque en L, la pirámide también acristalada de la cubierta y el cuerpo poligonal, donde predominan las zonas macizas sobre los huecos, y que constituye el basamento de todo el organismo, mientras que en el interior, como ya se ha dicho, los vacíos contenidos en dichos volúmenes, aunque siguen identificándose como partes, tienden a fundirse entre ellos, por razones funcionales o incluso como puros efectos visuales.

La cubierta inclinada, indudablemente el elemento más característico de la obra, que desde el punto de vista plástico produce una especie de impresión equilibrada por el efecto de soporte y de estabilidad producido por el bloque en L, es también destacable desde el punto de vista técnico. Su estructura principal está formada por cerchas de acero que la segmentan en sentido longitudinal, mientras que el atado transversal se confía a una estructura secundaria que soporta también los perfiles del acristalamiento. En el interior del volumen formado por estos elementos metálicos lineales se encuentran las instalaciones de calefacción, ventilación e iluminación que se adaptan automáticamente a las condiciones exteriores para mantener una temperatura constante.

Ya nos hemos referido al hecho de que la obra en cuestión representa un paradigma de aquella fusión entre pasado y futuro, un modelo de lo que hemos denominado como código-virtual; hemos observado también que, al plantearse como un agregado de volúmenes o de ambientes-signo, puede ejemplificar también con toda precisión aquella que puede definirse como arquitectura sígnica. Intentaremos ahora verificar, como conclusión de todo nuestro discurso, si puede establecerse alguna relación entre estas dos características destacadas, donde pueda identificarse mejor el código-estilo más reciente.

En cuanto al binomio pasado-futuro, y a propósito de la Facultad de Historia de Cambridge, se ha observado: «El dibujo que habíamos visto, antes de la construcción, era una axonométrica que mostraba el edificio por la parte *anterior* (...) y en esta perspectiva el edificio parecía —quizá por la omisión, en el dibujo, del acristalamiento vertical a lo largo de las fachadas y de la cristalera horizontal de la superficie inclinada del *cono*— como cerrado por una membrana continua, uniformemente tensa, fruto de una tecnología avanzadísima; por el contrario, el tratamiento de estas superficies acristaladas, como aparece en el edificio acabado, hace pensar en un enorme invernadero victoriano» [39]. Otros críticos, como resume Dardi [40], aparecen divididos al señalar algunos precedentes de la obra que nos ocupa en la tradición arquitectónica o ingenieril del XIX inglés: las estaciones ferroviarias, los puentes, los depósitos y, más específicamente, el Crystal Palace de Paxton, la Paddington Station de Brunel, el invernadero de Burton en Kew, el edificio de Peter Ellis de la Cook Street, en Liverpool, etc., o, por el contrario, al considerar el edificio de Stirling como un precursor de una avanzada civilización tecnológica con imágenes extraídas de la ingeniería aeroespacial o de los «grandes enjambres de antenas del mundo de las telecomunicaciones, que se elevan para multiplicar los rumores de la tierra o destilar los silencios de las estrellas» [41].

Por nuestra parte, como ya hemos destacado, la Facultad de Historia se refiere al uno y al otro universo de imágenes. Que estamos en presencia de la historia es indudable; que aparece una tensión hacia la actualidad más flagrante, si no la prefiguración de formas arquitectónicas del futuro, es igualmente manifiesto: «la estética visual del interior —sigue Stirling hablando de la biblioteca— es sin embargo más parecida a la de un estudio de televisión»; es decir, la arquitectura que pertenece al medio de comunicación de masas más actual y «abierto» hacia un imaginable futuro.

En cuanto a si las características mencionadas pueden asociarse al valor sígnico del edificio, debe considerarse que toda la arquitectura contemporánea ha intentado, rompiendo los esquemas clásicos de la axialidad y de la simetría, proponer conformaciones como agregados de volúmenes-ambiente, es decir, de signos que expresan al exterior una función interna. Más recientemente, con la crisis del racionalismo, la significación meramente funcional de los signos aparece como insuficiente; ha nacido la necesidad de resemantizar la arquitectura mucho más allá de su función, y por tanto de recuperar de la historia o prefigurando una realidad futura otros muchos significados. En otros términos, una vez adquirida la gramática y la sintaxis del racionalismo, es decir, su código de signos, se pretende actualmente revisarlo, bien con una estructura más completa, bien mediante una estructuración más significativa. La historia, además de ofrecernos ejemplos de códigos más ricos, sirve hoy también como una herramienta indispensable de la operación arquitectónico-comunicativa. En efecto, cuando se trata de «decir» más cosas, proponer mensajes más ricos y articulados, y teniendo en cuenta (como hemos recordado varias veces en el presente volumen) que su grado de novedad nos exige en la misma medida una información ya conocida, un parámetro familiar ya adquirido, para poder codificarlo y entenderlo, es la historia quien nos proporciona tal auxilio; así pues, la arquitectura de nuestros

días, en su intencionalidad semántica, propone imágenes completamente nuevas utilizando los más diversos aspectos de la tradición histórica.

Por lo tanto, la nueva arquitectura es sígnica en la línea del Movimiento Moderno, e histórico-utópica en aquello que sus signos tratan de estructurar y de comunicar. Su esfuerzo ya no está sólo en el sentido de la función, sino también en el de la significación.

NOTAS

Introducción

[1] «Este no es una representación de la realidad, sino que pretende proporcionar a la representación un medio de expresión unívoco (...) se obtiene mediante la acentuación unilateral de uno o de varios puntos de vista, y mediante la puesta en relación de una serie de fenómenos particulares difusos y discretos, presentes en mayor o en menor medida, y quizá también ausentes, y que corresponden a los puntos de vista unilateralmente sacados a la luz, en un cuadro conceptual unitario en sí mismo. En su pureza conceptual, este cuadro ya no puede encontrarse empíricamente en la realidad; esto es una utopía, y pertenece al trabajo histórico el cometido de constatar en cada caso individual el mayor o menor alejamiento respecto a la realidad de aquel cuadro ideal (...)»; cfr. M. Weber, *Il metodo delle scienze storico-sociali,* Einaudi, Turín, 1958, p. 108. Refiriéndose al tipo-ideal de Weber, A. Hauser escribe: «El carácter estilístico no es un esquema que se repite simplemente, sino más bien un paradigma que no está contenido por entero en ningún ejemplo concreto. Debe considerarse como un caso ideal, que no se agota en ningún caso particular, o como un tipo que no se expresa por completo en ninguna individualidad. El concepto de estilo presenta en este sentido una serie de rasgos comunes al 'tipo ideal' de Max Weber (...)»; cfr. *Le teorie dell'arte,* Einaudi, Turín, 1969, p. 178.

I. El eclecticismo historicista

[1] «La revolución industrial ha representado para Inglaterra la misma importancia que tuvo para Francia la revolución política y para Alemania la filosófica, y la distancia entre la Inglaterra de 1760 y la de 1844 es al menos como la existente entre la Francia del *ancien régime* y la de la Revolución de Julio. El fruto más importante de este desarrollo industrial es, sin embargo, el proletariado inglés»; cfr. F. Engels, *La situazione della classe operaia in Inghilterra*, Editori Riunti, Roma, 1972, p. 56 (versión cast. *La situación de la clase obrera en Inglaterra*, Akal, Col. «Manifiesto», Madrid, 1976).

[2] Cfr. P. Lavedan, *Histoire de l'urbanisme. Époque contemporaine*, H. Laurens Editeur, París, 1952.

[3] Cfr. Lavedan, *op. cit.*, p. 68.

[4] Entre las diversas leyes promulgadas en los demás países sobre el modelo de la francesa, «la ley italiana de 1865 sobre las expropiaciones por causa de utilidad pública adquiere una especial relevancia por el hecho de que, con notable anticipación respecto a otros países (Suecia, 1874; Francia, 1884), se consideran en conjunto las expropiaciones y la elaboración de los planes reguladores (...)»; cfr. G. Astengo, voz *Urbanística* de la *Enciclopedia universale dell'arte*, Istituto per la collaborazione culturale, Venecia-Roma, 1958, vol. XIV, col. 607.

[5] Cfr. F. Engels, *La questione delle abitazione*, Edizione Rinascita, Roma, 1950 (versión cast.: *El problema de la vivienda*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977, col. «Ciencia Urbanística»).

[6] L. Benevolo, *Le origini dell'urbanistica moderna*, Laterza, Bari, 1972, pp. 190-91 (versión cast.: *Los orígenes de la urbanística moderna*, H. Blume, Madrid, 1979).

[7] R. De Fusco, *L'idea di architettura. Storia della critica da Viollet-le-Duc a Persico*, Etas Kompass, Milán, 1968, p. 72 (versión cast.: *La idea de arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977, col. «Punto y línea»).

[8] F. Engels, *op. cit.*, p. 129. El mismo autor afirma en otro lado: «El socialismo alemán no olvidará jamás que descansa sobre las espaldas de Saint-Simon, Fourier y Owen, tres hombres que, a pesar de la fantasía y de la utopía de sus doctrinas, forman parte del grupo de las grandes mentes de todos los tiempos y que, con intuición de genios, anticiparon un número incalculable de postulados que ahora podemos demostrar científicamente»; cfr. prólogo a la tercera edición de *Der Deutsche Bauernkrieg*, Leizpig, 1875.

[9] S. Giedion, *Spazio, tempo ed architettura*, Hoepli, Milán, 1954, p. 184 (versión cast.: *Espacio, tiempo y arquitectura*, Dossat, Madrid, 1978).

[10] Cfr. R. De Fusco, *Segni, storia e progetto dell'architettura*, Laterza, Roma-Bari, 1973.

[11] G. Samonà, *L'urbanistica e l'avvenire della cità*, Laterza, Bari, 1959, pp. 15-16.

[12] Este tema está desarrollado en un ensayo de Zevi, donde la relación entre el hacer arquitectónico y la historia de la arquitectura del pasado no se limita al período que estudiamos aquí, es decir, al eclecticismo, sino que afecta a todo el Movimiento Moderno. «A partir del neoclasicismo —escribe—, el desarrollo de la creatividad arquitectónica ha sido acompañado por una investigación crítica metódica del pasado, y sin ella es culturalmente inconcebible. El neoclásico se replantea Grecia y Roma; el neorrománico y el neogótico, junto con el *Arts and Crafts* y el *Art Nouveau*, analizan la Edad Media; la arquitectura racionalista de 1920-30 reasume las investigaciones sobre la proporción del Renacimiento; el movimiento orgánico medita sobre el Barroco. Las relaciones entre la arquitectura y la historiografía dan lugar a un debate incesante, una colaboración tan sistemática que imposibilita seguir la evolución ya secular del Movimiento Moderno sin tener en cuenta la presencia y el influjo de la historiografía»; cfr. B. Zevi, *Architettura e storiografia*, Libreria Editrice Politecnica Tamburini, Milán, 1950, p. 14.

[13] G. C. Argan, *L'arte moderna 1770-1970*, Sansoni, Florencia, 1970, p. 3 (versión cast.: *El arte moderno (1770-1970)*, Torres [Fernando], Valencia, 1977, col. «Arte y comunicación»).

[14] Cfr. V. Vercelloni, voz *Neoclassicismo* del *Dizionario enciclopedico di architettura e urbanistica*, Istituto editoriale romano, Roma, 1969, vol. IV, pp. 190-91. En las siguientes notas citaremos este diccionario con las siglas *DAU*.

[15] Cfr. L. Benevolo, *Storia dell'architettura moderna*, Laterza, Roma-Bari, 1973, p. 61 (versión cast.: *Historia de la arquitectura moderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979, col. «Biblioteca de arquitectura»).

[16] Argan, *op. cit.*, pp. 19-21.

[17] K. Clark, *Il revival gotico, un capitolo di storia del gusto*, Einaudi, Turín, 1970, p. 139.

[18] *Ibid.*, p. 207.

[19] W. Morris, *Prospects of Architecture in Civilization*, en *Architettura e socialismo*, Laterza, Bari, 1963, pp. 3-4.

[20] W. Morris, *Art and Socialism: The Aims and Ideals of the English Socialists of to-Day*, *ibid.*, pp. 101-102.

[21] Morris, *Prospects*, cit., p. 35.

[22] Esta idea del placer en el trabajo en relación con la alienación ha sido propuesta por G. Morpurgo-Tagliabue en *L'Esthétique contemporaine*, Marzorati, Milán, 1960, tanto en el capítulo dedicado a Morris como en el de la estética marxista.

[23] G. Astego, voz *Urbanistica*, cit., col. 597.
[24] Cfr. R. De Fusco, *L'idea di architettura*, cit.
[25] P. Francastel, *L'arte e la civiltà moderna*, Feltrinelli, Milán, 1959, p. 102.
[26] H. P. Berlage, *Considerazioni sullo stile*, «Casabella-continuità», marzo 1961, n. 249.
[27] Cfr. S. T. Madsen, *Sources of Art Nouveau*, Ascheroug, Oslo, 1956, p. 229.
[28] B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi, Turín, 1950, pp. 66-67.
[29] M. Labò, *Gusto dell'Ottocento nelle Esposizioni*, «Casabella», marzo-abril, 1941, nn. 159-160.
[30] L. Bucher, *Kulturhistorische Skizzen aus der Industrieausstellung aller Völker*, Francfort, 1851, p. 174. Al citar este párrafo, Giedion asocia el efecto espacial del Crystal Palace a la atmósfera desmaterializada de las pinturas de Turner. Benevolo ve en el mismo pasaje la evidencia de que la extensión indefinida producida por la repetición modular asimila el resultado espacial de esta obra al de las calles parienses de Haussman, «donde se aplican las reglas tradicionales de la perspectiva a espacios demasiado grandes, ya no se cierran en sí mismas y se transforman en ambientes ilimitados, cualificados dinámicamente por el tráfico que se desarrolla en ellos» (*op. cit.*, p. 141).
[31] *The Design of the Crystal Palace*, «The Ecclesiologist», XLI, 1851, cit. en G. F. Chadwick, *The Work of Sir Joseph Paxton*, Londres, 1961.
[32] Benevolo, *op. cit.*, p. 261.
[33] Zevi, *op. cit.*, p. 392.
[34] Richardson había realizado anteriormente en Chicago un edificio para la American Express Company, que no tuvo, sin embargo, una gran repercusión.
[35] Zevi, *op. cit.*, p. 386.
[36] Además de las obras realizadas por Sullivan en Chicago, pueden recordarse entre sus trabajos más significativos el Wainwright Building de St. Louis (1891) y el Guaranty Building de Buffalo (1895), proyectados ambos en colaboración con Dankmar Adler.
[37] L. Pellegrin, *Autonomia espressiva della scuola di Chicago*, «L'architettura, cronache e storia», agosto 1956, n. 10.
[38] G. Grassi, *Immagine di Berlage*, «Casabella-continuità», marzo 1961, n. 249.
[39] Giedion cita una frase de Berlage que se refiere a «aquella cualidad que distingue los monumentos antiguos de las construcciones de hoy: ¡la calma!».

II. El Art Nouveau

[1] G. C. Argan, *Lo «Art Nouveau»*, en *Studi e note*, Bocca, Roma, 1955, p. 281.
[2] Nos referimos en particular al caso de la producción de las sillas Thonet, difundidas en millones de ejemplares en Europa y en América desde la mitad del siglo.
[3] Cfr. el capítulo *La cultura dell'Einfühlung e la critica architettonica* de nuestro libro *L'idea di architettura*, cit.
[4] G. Nicco Fasola, *Ragionamenti sulla architettura*, Macrì, Città di Castello, 1949, p. 132.
[5] H. Van de Velde, *La linea è una forza*, «Casabella-continuità», marzo 1960, n. 237. En este ensayo, publicado en 1923, el autor retoma el concepto de línea-fuerza, ya enunciado en su libro *Laienpredigten* de 1902.
[6] Cfr. *Abstraktion und Einfühlung* de 1908 y *Form-probleme der Gothic* de 1912.
[7] Cfr. F. Borsi, «L'opera di Horta», en F. Borsi y P. Portoghesi, *Victor Horta*, Edizione del Tritone, Roma, 1969, p. 75.
[8] Aun habiendo alcanzado resonancia internacional, el trabajo de Mackintosh se desarrolla en el pequeño círculo de la escuela citada y en el interior de un núcleo familiar; Mackintosh y su compañero H. Macnair se casan con las dos hermanas Macdonald, interesadas también en las artes decorativas, formando el grupo de trabajo conocido como «los cuatro» de Glasgow.
[9] En Münich trabajaron O. Eckmann, H. Obrist, A. Endell, B. Paul, y en esta ciudad se publicaron las revistas «Kunst und Handwerk» y «Dekorative Kunst», junto con los periódicos *Simplicissimus* y *Jugend*, que dará nombre a la corriente alemana. En el mismo Münich, en 1897, se funda la *Münchener Vereinigte Werkstätten für Kunst und Handwerk*. En Dresde nace una organización similar, debida al fabricante de muebles Karl Schmidt, que incrementará en gran medida la producción mecánica de los muebles.
[10] Para la lectura de esta obra nos referiremos, exceptuando los aspectos más propiamente semiológicos, a la contenida en el volumen citado *Segni, storia e progetto dell'architettura*.
[11] Zevi, *op. cit.*, p. 86.
[12] R. Pane, *Gaudí*, Einaudi, Turín, 1964, p. 213.
[13] *Ibid.*, pp. 213-14.
[14] V. Scully, *L'architettura moderna*, Rizzoli, Milán, 1963, p. 25.
[15] Hablando de la Casa de la Secesión, Gregotti afirma: «El edificio es de una importancia fundamental para el desarrollo de la arquitectura: es difícil encontrar algo tan avanzado en aquella época; su influencia sobre F. L. Wright es, a mi juicio,

innegable»; cfr. *L'Art Nouveau*, «L'Arte moderna», a. 1967, vol. XI, n. 91.
[16] Cit. en G. Veronesi, *Joseph M. Olbrich*, Il Balcone, Milán, 1948, pp. 21-22.

III. *El protorracionalismo*

[1] E. Persico, *Trent'anni dopo il Palazzo Stoclet*, «Casabella», julio 1935, ahora en E. P., *Tutte le opere (1923-1935)*, Edizioni di Comunità, Milán, 1964, p. 213.
[2] A. Loos, *Decorazione e delitto*, en U. Conrads, *Manifesti e programmi per l'architettura del XX secolo*, Vallecchi, Centro Di, Florencia, 1970, p. 18 (versión cast.: *Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX*, Lumen, Barcelona, 1973).
[3] *Ibid.*, p. 17.
[4] G. Veronesi, *Josef Hoffmann*, Il Balcone, Milán, 1956, p. 11.
[5] Sin embargo, Loos afirma increíblemente en uno de sus escritos: «La gran columna dórica será construida. Si no en Chicago, en cualquier otra ciudad. Si no para el *Chicago Tribune*, para cualquier otro periódico. Si no por mí, por cualquier otro arquitecto» (cit. en H. Kulka, *Adolf Loos*, Schroll, Viena, 1931, pp. 37-38).
[6] El proyecto está publicado en París en 1917 en un volumen de título: T. G., *Une cité industrielle, étude pour la construction des villes*.
[7] Es el título de otra publicación de Garnier editada en París en 1919.
[8] Cit. en N. Pevsner, *I pioneri del Movimento Moderno, da William Morris a Walter Gropius*, Rosa e Ballo, 1945, pp. 122-23 (versión cast.: *Pioneros del diseño moderno: de William Morris a Walter Gropius*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1972).
[9] Cit. en R. Banham, *Theory and Design in the First Machine Age*, The Architectural Press, Londres, 1962, pp. 75-77 (versión cast.: *Teoría y diseño arquitectónico en la Era de la Máquina*, Ediciones Nueva Visión, SAIC, Buenos Aires, 1971).
[10] Aunque la cuestión del *design* sigue siendo problemática y abierta, el éxito de Behrens en la AEG parece confirmar en un cierto sentido la idea de que: «Es precisamente en el inicio de una nueva Técnica Expresiva cuando el nivel es más alto. Sobre las nuevas técnicas pesan menos prejuicios y tradicionalismos. Las nuevas artes han sido concebidas generalmente por hombres nuevos no comprometidos con el pasado. Las vidrieras, los tapices, la pintura al óleo nunca han sido tan grandes como en su primera época. La fotografía del siglo XIX suele ser más notable que la de nuestro tiempo. Y quizá las grandes películas

ya han sido rodadas»; cfr. J. Gimpel, *Contro l'arte e gli artisti*, Bompiani, Milán, 1970, p. 193.
[11] E. N. Rogers, *Auguste Perret*, Il Balcone, Milán, 1955, p. 25.
[12] Cit. en G. K. Koenig, *L'eredità dell'Espressionismo*, en F. Borsi y G. K. Koenig, *Architettura dell'Espressionismo*, Vitali e Ghianda, Génova, 1967, p. 183.
[13] Cfr. F. Borsi, voz *Behrens* del DAU, vol. I, p. 309.
[14] G. K. Koenig, *L'ereditá dell'Espressionismo*, cit., pp. 183-4.
[15] E. N. Rogers, *Henry van de Velde o dell'evoluzione*, «Casabella-continuità», marzo 1960, n. 237.

IV. *La vanguardia figurativa*

[1] R. Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Il Mulino, Bolonia, 1962, p. 251.
[2] K. Fiedler, *Del giudizio sulle opere d'arte figurativa*, en R. Salvini, *La critica d'arte moderna*, L'Arco, Florencia, 1949, p. 62.
[3] K. Fiedler, *Aforismi sull'arte*, *ibid.*, p. 106.
[4] B. Zevi, *Poetica dell'architettura neoplastica*, Tamburini, Milán, 1953, p. 22 (versión cast. *Poética de la arquitectura neoplástica*, Víctor Leru, Buenos Aires, 1959).
[5] S. Giedion, *Spazio, tempo e architettura*, cit., p. 423.
[6] B. Zevi, *Verso un'architettura organica*, Einaudi, Turín, 1945, p. 22.
[7] Cit. en C. L. Ragghianti, *Le Corbusier a Firenze*, «Catalogo della mostra di L. C. a Firenze», 1963, p. XXVII.
[8] Cfr. nuestro artículo del mismo título en «Controspazio», abril-mayo 1971, ns. 4-5.
[9] M. Tafuri, *Il socialismo realizzato e la crisi delle avanguardie, en Socialismo, cittá, architettura URSS 1917-1937*, Officina Edizioni, Roma, 1971, p. 43.
[10] W. Jollos, en *Arte tedesca fra le due guerre*, Mondadori, Milán, 1960, pp. 51-52.
[11] Cit. por F. Schmalenbach, *Kunsthistorische Studien*, Basilea, 1941; cfr. F. Schmalenbach, *The term «Neue Sachlichkeit»*, «The Art Bulletin», septiembre 1940, vol. XXII, n. 3.
[12] F. Borsi-G. K. Koenig, *op. cit.*, p. 36.
[13] Cit. *ibid.*, p. 42.
[14] *Ibid.*, p. 57.
[15] *Ibid.*, p. 53.
[16] Se atribuye a Gropius la siguiente afirmación sobre las dos tendencias a que nos referimos: «Si el expresionismo es una reacción contra la máquina y contra su expresión, el pe-

ríodo de la *Neue Sachlichkeit* es una afirmación positiva del mundo de las máquinas y de los vehículos»; cfr. E. Utitz, *Die Überwindung des Espressionismus,* F. Enke, Stuttgart, 1927.

[17] L. Quaroni, Introducción al vol. B. Taut, *La corona della città (Die Stadtkrone),* Mazzotta, Milán, 1973, pp. XIX-XX.

[18] B. Zevi, *L'eredità dell'espressionismo in architettura,* «Marcatré», julio-agosto-septiembre 1964, ns. 8-9-10.

V. El racionalismo

[1] Cfr. *L'idea di architettura,* cit., pp. 81 y ss.

[2] Benevolo, *Storia dell'architettura moderna,* cit., p. 450.

[3] Argan, *L'arte moderna 1770-1970,* cit., pp. 324-325.

[4] Samonà, *op. cit.,* p. 83.

[5] G. C. de Carlo, *Funzione della residenza nella Città contemporanea,* en *Questioni di architettura e di urbanistica,* Argalìa Editore, Urbino, 1965, p. 50.

[6] W. Gropius, *I presupposti sociologici dell'alloggio minimo,* en *Atti del II Congresso CIAM di Francoforte,* en C. Aymonino, *L'abitazione razionale,* Marsilio, Padua, 1971, p. 108 (versión cast. *La vivienda racional,* Gustavo Gili, Barcelona).

[7] Cfr. la cita en p. 225.

[8] Le Corbusier, *Vers une architecture,* Fréal & C., París, 1958, p. 35 (versión cast. *Hacia una arquitectura,* Poseidón, Barcelona, 1977).

[9] Poggioli, *op. cit.,* pp. 49-50.

[10] I. Calvino, *La sfida al labirinto,* «Il menabò», a. 1962, n. 5.

[11] Le Corbusier, *op. cit.,* p. 115.

[12] Le Corbusier y P. Jeanneret, *Oeuvre complète 1910-29,* Les Editions d'Architecture Erlenbach, Zürich, 1948, p. 45.

[13] Le Corbusier, *La parcellizzazione del suolo urbano* (intervención en el III Congreso CIAM, Bruselas, 1930), en Aymonino, *L'abitazione razionale,* cit., pp. 194-195.

[14] Cfr. G. Fanelli, *Architettura moderna in Olanda,* Marchi & Bertolli, Florencia, 1968, pp. 36-37.

[15] Esta prescribe que toda ciudad con más de 10.000 habitantes está obligada a realizar un plan general de ampliación; introduce la distinción entre el plan regulador general y el plan de detalle; este último regula la expropiación de las superficies y la realización de las construccionees. Las administraciones locales reciben préstamos con intereses a cargo del estado por el valor de los terrenos y de las construcciones; tienen la facultad de conceder suelo y subvenciones a las entidades constructoras de viviendas sociales; todos los procedimientos de expropiación están regulados y facilitados.

[16] G. C. Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus,* Einaudi, Turín, 1951, p. 103.

[17] *Ibid.*

[18] *Ibid.,* p. 104.

[19] Giedion, *op. cit.,* p. 480.

[20] Benevolo, *Storia dell'architettura moderna,* cit., p. 463.

[21] Le Corbusier y P. Jeanneret, *Oeuvre complète 1929-34,* Les Editions d'Architecture Erlenbach, Zürich, 1946, p. 24.

[22] Tendencia nacida en la segunda posguerra en Inglaterra precisamente a partir de la interpretación de la obra de Le Corbusier.

[23] Le Corbusier y P. Jeanneret, *op. cit.,* p. 24.

[24] H. R. Hitchcock, *L'architettura dell'Ottocento e del Novecento,* Einaudi, Turín, 1971, p. 506 (versión cast. en Ediciones Cátedra).

[25] Benevolo, *op. cit.,* p. 544.

[26] B. Zevi, *Spazi dell'architettura moderna,* Einaudi, Turín, 1973, pies de las figuras 242-243.

[27] Benevolo, *Storia dell'architettura moderna,* cit., p. 544.

VI. La arquitectura orgánica

[1] Giedion, *op. cit.,* p. 402.

[2] Cfr. Zevi, *Verso un'architettura organica,* cit., pp. 66-67.

[3] G. C. Argan, *Progetto e destino,* Il Saggiatore, Milán, 1965, pp. 89-90.

[4] Cit. en F. O. Matthiessen, *Rinascimento americano,* Mondadori, Milán, 1960, p. 25.

[5] V. Scully, *Frank Lloyd Wright,* Il Saggiatore, Milán, 1960, p. 52.

[6] Zevi, *Storia dell'architettura moderna,* cit., pp. 435 y 455.

[7] Giedion, *op. cit.,* pp. 543-544.

[8] Benevolo, *Storia dell'architettura moderna,* cit., p. 672.

VII. Un código virtual

[1] Cfr. V. Corbi, *L'estetica del «pensiero negativo» in Marcuse, Op. cit.,* septiembre 1968, n. 13.

[2] M. Teodori, *Architettura e città in Gran Bretagna,* Cappelli, Bolonia, 1967, p. 86.

[3] R. Banham, voz *Brutalismo* en la *Enciclopedia dell'architettura moderna,* Garzanti, Milán, 1967, pp. 81-82.

[4] Cfr. N. Pevsner, *The Englishness of English Art,* The Architectural Press, Londres, 1956.

[5] C. Dardi, *Il gioco sapiente. Tendenze della nuova architettura,* Marsilio, Padua, 1971, p. 74.
[6] F. Tentori, *Phoenix Brutalism,* «Zodiac», noviembre 1968, n. 18.
[7] *Ibid.*
[8] P. Portoghesi, *Dal neorealismo al neoliberty,* «Comunità», diciembre 1958, n. 65.
[9] F. Tentori, *Quindici anni di architettura,* «Casabella-continuità», a. 1961, n. 261.
[10] Portoghesi, *op. cit.*
[11] *Ibid.*
[12] Dardi, *op. cit.*, p. 28.
[13] Cfr. M. Angrisani, *Louis Kahn e la storia,* «Edilizio moderna», octubre 1965, n. 86.
[14] V. Scully, *Louis I. Kahn,* Il Saggiatore, Milán, 1963, p. 12.
[15] Dardi, *op. cit.*, p. 24.
[16] M. Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura,* Laterza, Bari, 1968, p. 82 (versión cast. *Teorías e historia de la arquitectura,* Laia, Barcelona, 1972).
[17] K. Wachsmann, *Concetti di architettura,* conferencia pronunciada el 11 de abril de 1956 en el Circolo Artistico de Roma, cit. en Benevolo, *Storia dell'architettura moderna,* p. 714.
[18] Cit. en F. Tentori, *Ordine e forma nell'opera di Louis Kahn,* «Casabella-continuità», julio 1960, n. 241.
[19] Cfr. M. Tafuri, *La nuova dimensione urbana e la funzione dell'utopia,* «L'architettura, cronache e storia», febrero 1966, n. 124. Las otras invariantes de la poética en examen son, para el mismo autor, la indiferencia de la arquitectura al constituirse en forma a escala urbana; el desplazamiento de la relación forma-función hasta un límite tal que se encuentra sólo en un nivel infraestructural; la integración entre organismos polifuncionales y servicios de comunicación; la exaltación de las estructuras tecnológicas; la tendencia a individualizar los organismos mencionados como objetos absolutos en su unicidad; el aislamiento del problema figurativo en una dimensión totalizante respecto al conjunto del cuerpo urbano; el rechazo del zoning, etcétera.
[20] Dardi, *op. cit.*, p. 94.
[21] Cit. en M. Tafuri, *Razionalismo critico e nuovo utopismo,* «Casabella-continuità», noviembre 1964, n. 293.
[22] Y. Friedman, *Teoria generale della mobilità,* «Casabella», junio 1966, n. 306.
[23] B. Zevi, *L'Expo '67 vale per l'habitat di Safdie,* en *Cronache di architettura,* Laterza, Bari, 1970, VI, p. 419.
[24] Con sutil ironía, P. Blake observa: «Conocemos todos los proyectos considerados como «visionarios» propuestos, en diversas ocasiones, por gente como Cedric Price y otros Archigramistas. Ahora, todos *sabemos* que sus ideas son completamente absurdas. ¿Cómo puede un individuo sensato proponer edificios o ciudades móviles? Todos sabemos que este tipo de propuestas rozan la locura; pero alguien se ha olvidado de decírselo a esos locos de Cabo Kennedy, de forma que han tirado por la calle de enmedio y han construido enormes estructuras móviles, sin saber que lo que estaban haciendo no podía hacerse»; cfr. P. Blake, *Le nuove forze,* en J. M. Richards, P. Blake, G. de Carlo, *L'architettura degli anni attanta,* Il Saggiatore, Milán, 1973, pp. 71-72.
[25] D. Greene, *Living-pod,* «Architectural Design», 1966, n. 11.
[26] M. Porta, *Le nuove tecnologie: ragioni e suggestioni fra tecnica e architettura,* «L'arte moderna», 1967, vol. XI, n. 92.
[27] Cit. en Zevi, *Cronache di architettura,* cit., VII, pp. 318-319.
[28] P. Cook, *Experimental Architecture,* Studio Vista, Londres, 1970, pp. 90-91.
[29] Para la lectura de esta obra nos referimos, exceptuando los aspectos más propiamente semiológicos, a la contenida en el volumen cit. *Segni, storia e progetto dell'architettura,* subrayando sin embargo el hecho de que cuanto observaremos aquí sobre el edificio de Marsella no habría sido posible sin una previa lectura semiológica.
[30] De éste forman parte Koji Kamiya, Arata Isozaki, Sadao Watenabe, Noriaki Kurokawa, Heiki Koh.
[31] K. Tange, *Un piano per Tokio,* «Casabella-continuità», diciembre 1961, n. 258.
[32] *Ibid.*
[33] *Ibid.*
[34] Cit. en G. Grassi, *La città come «prestazione vitale»,* «Casabella-continuità», diciembre 1961, n. 258.
[35] V. Scully, *Louis I. Kahn,* cit., p. 30.
[36] *Ibid.*, p. 32.
[37] L. I. Kahn, *Structure and Form,* cit. en V. Scully, *op. cit.*, p. 59.
[38] J. Stirling, *Antistruttura* (intervención en el Simposio celebrado en la Universidad de Bolonia en noviembre de 1966), «Zodiac», noviembre 1968, n. 18.
[39] J. Rykwert, «Domus», febrero 1969, n. 471.
[40] C. Dardi, *Il gioco sapiente,* cit., p. 77.
[41] *Ibid.*

INDICE DE NOMBRES

Biblioteca Básica de ARQUITECTURA



Rústica, 11 × 18 cm, 280 páginas, 150 ilustraciones, 1979.

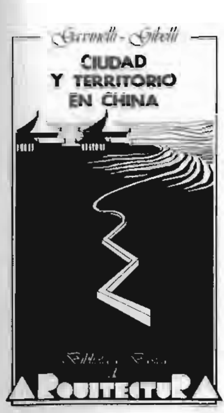
Servirse de los principios operativos y cuadros conceptuales de la experiencia contemporánea como criterios de una nueva interpretación de toda la historia de la arquitectura con los objetivos fundamentales y el motivo de mayor novedad de este libro. En él, Benévolo ofrece un perfil ágil y polémico pero completo (y puntualmente documentado con una rica serie de ilustraciones), en el que la historia de la arquitectura no se reduce a una secuencia de episodios figurativos, sino que las diversas soluciones estilísticas son remitidas a unas circunstancias productivas, técnicas y culturales precisas de las cuales emergen y a las que responden.



Rústica, 11 × 18 cm, 212 páginas, 75 ilustraciones, 1979.

En esta obra ya clásica, Benévolo pone en evidencia el doble origen, técnico y moralista, de las experiencias con que nace el urbanismo moderno en Gran Bretaña y Francia, y se propone reconstruir paralelamente los dos tipos de móviles que impulsaron a los primeros reformadores: las transformaciones económicas y sociales que producen los desequilibrios de los primeros decenios del siglo XIX y las transformaciones de la teoría política y de la opinión pública.

Se presentan brevemente —aunque profusamente ilustradas— las primeras tentativas de los «utopistas», así como las de especialistas y funcionarios que incorporaron a las ciudades nuevos reglamentos e instituciones, poniendo las bases de la legislación urbanística moderna.



Rústica, 11 × 18 cm, 350 páginas, 125 ilustraciones, 1979.

El pueblo chino ha construido las bases de una organización territorial que se presenta como una alternativa frente a todas las experiencias realizadas anteriormente, tanto en las sociedades capitalistas como en las socialistas.

Su objetivo es lograr la construcción del socialismo rechazando la contraposición entre la ciudad y el campo y definiendo unas relaciones de nuevo tipo entre la industrialización y la concentración urbana.

Maria Cristina Gibelli y Corrado Gavinelli estudian los resultados alcanzados en los diferentes sectores, describiendo las transformaciones operadas durante los últimos treinta años en la ciudad y el campo a partir de la situación existente en la China imperial y colonial.



Rústica, 11 × 18 cm, 340 páginas, 250 ilustraciones, 1980.

Tipología, tecnología y morfología, categorías disciplinares aún vigentes y dotadas de valores institucionales, se revisan en este trabajo a partir del análisis de los presupuestos de la arquitectura y del urbanismo, investigando el desarrollo histórico de la formación de ambas disciplinas en las propuestas proyectuales y en las realizaciones concretas, que se describen con ayuda de numerosas ilustraciones.

La tipología residencial y los modelos de asentamiento, el tránsito de la tecnología constructiva a la ciudad neotécnica en las grandes exposiciones y la relación entre estructura urbana y modelos territoriales son los tres grandes temas sobre los que el autor articula su análisis.



Rústica, 11 × 18 cm, 368 páginas, 200 ilustraciones, 1981.

Durante la última década la atención a los fenómenos urbanos ha desplazado, en el seno del sector más dinámico de la cultura arquitectónica, al análisis de los episodios y protagonistas de la historia reciente de la arquitectura.

En este contexto se inserta la obra de Carlo Aymonino, en su triple vertiente de arquitecto, crítico y profesor. Para él, la arquitectura y la ciudad no son realidades separadas entre sí: por el contrario, la arquitectura es el fenómeno urbano más relevante, y tal circunstancia exige la revisión de sus propios instrumentos técnicos y lingüísticos, a fin de superar la división artificial entre la disciplina arquitectónica y la urbanística.

H. BLUME EDICIONES
Rosario, 17. Madrid-5
Tels. 265 92 00-08-09

Distribuidor en exclusiva:
BLUME DISTRIBUIDORA

Madrid-5: Rosario, 17. Tel. 265 92 00.
Barcelona-17: Milanesado, 21-23. Tel. 203 46 85.
Bilbao-6: Iturribide, 94. Tel. 433 08 77.
Santa Cruz de Tenerife: Sabino Berthelot, 33-bajos. Tel. 27 50 61.
Sevilla-11: Virgen de Begoña, 14. Tel. 27 54 76.
Valencia-8: Buen Orden, 11. Tel. 326 49 82.

Argentina: RIVERSIDE AGENCY, S. A. C. Belgrano, 2786-88.
1096 Buenos Aires
Colombia: EDITORIAL BLUME DE COLOMBIA Ltda. Calle 65, núm. 16-65.
Bogotá
Costa Rica: EDITORIAL BLUME DE CENTROAMERICA, S. A.
Entrada principal de La Granja 400 m sur y 50 este,
San Pedro. Apartado 288, San Pedro Montes de Oca
San José
Ecuador: EDITORIAL BLUME DEL ECUADOR, S. L. Centro del
Libro Español. Juan León Mera, 775. **Quito.**
México: BLUME DISTRIBUIDORA, S. A. Casas Grandes, 69
Colonia Narvarte. México 12 D. F.
Perú: LITEXSA PERU, S. A. Av. Petit Thouars, 1037. **Lima.**
Portugal: BLUME DISTRIBUIDORA DE LIBROS, Lda.
Rua Rodríguez Sampaio, 73. **Lisboa-1100**
Uruguay: EDITORIAL LOSADA URUGUAYA, S. A.
Maldonado, núm. 1092. **Montevideo.**
Venezuela: BLUME DISTRIBUIDORA, S. A. Gran Avda.
Edificio CARONI, Local 5. Aptdo. 70017
Caracas 107 - Este

Resumir en forma sencilla algo que es complejo e identificar principios comunes a obras, tendencias y experiencias diversas son, como indica su autor, los objetivos fundamentales de este libro, que refleja casi al pie de la letra el curso de historia de la arquitectura moderna que Renato De Fusco ha estado dictando en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Nápoles desde hace más de una década.

El presente volumen constituye, por tanto, el testimonio de una actividad didáctica y, como el propio De Fusco subraya, pretende dirigirse a los estudiantes y a todos aquellos que se acercan por vez primera a la historia de la arquitectura de nuestro tiempo, es decir, desde la mitad del siglo XIX hasta hoy.

Al propio tiempo, la obra refleja una teoría a la arquitectura y una metodología historiográfica analizadas y descritas ya en otros ensayos del prestigioso crítico italiano. Así, cada uno de los capítulos, dedicado a un período o tendencia, se compone de dos partes: la primera constituye una visión panorámica del contexto social y cultural, que sirve como introducción y parámetro de referencia para las obras del período; la segunda se dedica al estudio de las más relevantes de esas obras, seleccionadas rigurosamente a fin de permitir un examen detallado y una documentación gráfica suficientemente explicativa.

Es esta estructura y la metodología que la inspira las que han hecho del libro un instrumento de información histórica claro, sintético y accesible a todos, como testimonia la excelente acogida de que ha sido objeto en su lengua original.

No puede sorprender, por lo tanto, que el autor destaque, en el prólogo a la edición española, que «el reconocimiento que más desearía es el haber escrito la historia más fácil de la arquitectura contemporánea, y espero que los lectores españoles confirmen esta opinión».

